

Rafael Hoces Ortega

# La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica.



Universidad de Sevilla, 2011.

**LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL PARA GUITARRA FLAMENCA:  
ANÁLISIS E IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA.**

DOCTORANDO: RAFAEL HOCES ORTEGA.

DIRECTOR: DR. D. FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO.

Trabajo de investigación para optar al grado de Doctor.

Programa de doctorado *El flamenco: acercamiento  
multidisciplinar a su estudio.*

Facultad de Ciencias de la Educación.

Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y  
Filologías Integradas.

Universidad de Sevilla.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. PROPIEDADES DE PREFERENCIA EN LA MUSICA FLAMENCA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS CON VISTAS A LA TRANSCRIPCIÓN.....	19
II. EL SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN APLICADO A LA GUITARRA FLAMENCA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	25
1. Trabajos previos sobre transcripción para guitarra flamenca.....	28
2. Antecedentes en el dominio de la transcripción.. ..	34
3. ¿El flamenco se puede transcribir? La visión de los musicólogos .....	44
4. ¿El flamenco se puede transcribir? La mirada de los flamencos...	57
5. ¿Por qué transcribir?.....	62
6. ¿Para quién, para qué? .....	69
7. La transcripción en etnomusicología: su aplicación al flamenco...	75
8. La formación del transcriptor.....	80
9. Sistema de notación tradicional: una cuestión para el debate .....	83
10. La transcripción del canto.....	89
11. La transcripción del baile .....	97



III.	MARCO TEÓRICO.....	107
1.	Definición de transcripción: su aplicación al flamenco. ....	109
2.	Tipos de transcripción.....	115
3.	Sobre los sistemas de notación. ....	127
4.	Transcribir en cifra o notación musical. ....	131
5.	Problemas en la transcripción de guitarra flamenca.....	137
IV.	PROPUESTA DE UN MÉTODO DE TRANSCRIPCIÓN PARA LA GUITARRA FLAMENCA.....	139
1.	El investigador ante la transcripción. ....	140
2.	Punto de partida y estudio previo. Objeto de estudio. ....	149
3.	La transcripción: una cuestión de metodología.....	166
4.	La presencia de la cejilla mecánica en la transcripción.....	173
5.	El procedimiento de transcripción propiamente dicho.....	183
6.	¿Qué elementos debe contener una partitura de guitarra flamenca?.....	210
7.	Notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca...	219
8.	Cómo transcribir técnicas especialmente dificultosas.....	255
9.	Aspectos musicales que dificultan la transcripción. ....	260
10.	Aspectos técnicos que dificultan la transcripción.....	268
11.	Indicaciones sobre los denominados “toques libres” .....	276
12.	Método de comprobación de la labor transcriptor .....	282
13.	La fijación del texto musical .....	287





V.	LA TRANSCRIPCIÓN ANTE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	297
1.	Estado de la cuestión.....	298
2.	Herramientas de apoyo a la transcripción .....	301
3.	La transcripción semiautomática.....	307
4.	La transcripción automática a partituras.....	315
5.	Características del sonido que influyen en la transcripción automática o semiautomática.....	319
6.	Estudio de <i>Software</i> específico de transcripción automática .....	325
VI.	DE LA CONCEPCIÓN TEÓRICA A LA PRÁCTICA.....	339
1.	La importancia de la visión práctica.....	340
2.	Caso práctico 1. Implementación de una soleá tradicional.....	342
3.	Caso práctico 2. Implementación de una soleá por bulerías contemporánea.....	350
VII.	LA APLICACIÓN DEL MÉTODO EN LAS ENSEÑANZAS OFICIALES DE MÚSICA. UNA APLICACIÓN DIDÁCTICA.....	371
1.	Aspectos didácticos relacionados con la transcripción.....	372
2.	La implementación del método en el aula de guitarra flamenca.....	409
3.	La implementación de las transcripciones en el aula de guitarra flamenca.....	433
VIII.	CONCLUSIONES.....	449



IX.	APÉNDICES.....	461
1.	Índice del disco compacto con las grabaciones de las audiciones.....	463
2.	Consejo Internacional de la Música. Recomendaciones de la Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular bajo los auspicios de la UNESCO.....	465
3.	Programación de la asignatura <i>Análisis y Transcripción del flamenco</i> del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.....	472
4.	Partituras del apartado VI.....	477
5.	Partituras obtenidas en la primera fase de la transcripción.....	503
6.	Encuestas apartado VII-1.....	571
7.	Encuestas apartado VII-2.....	582
8.	Índice del dvd.....	611
X.	BIBLIOGRAFÍA.....	613
XI.	ÍNDICE ANALÍTICO.....	627



## INTRODUCCIÓN.



En estas páginas nos adentramos en el complejo ámbito de la transcripción para guitarra flamenca, complejo porque el propio hecho de transcribir y las características musicales de esta música así lo atestiguan. Ahora bien, el lector puede suponer que todas las músicas resultan difíciles de transcribir, unas en mayor medida que otras, pero cuanto más complejas sean sus estructuras rítmicas, melódicas, armónicas o formales más difícil será la tarea. Si además estas características son ajenas a nuestra cultura o formación musical, más aún. Sin embargo, no es nuestra intención refutar o confirmar esta tesis en estas páginas. En el desarrollo del texto se encuentran descritos los conceptos que apoyan esta afirmación.

Los contenidos del presente trabajo han sido desarrollados en torno a siete bloques principales: estado de la cuestión, marco teórico, metodología, nuevas tecnologías, aplicación práctica, didáctica y conclusiones. En el primero de ellos analizaremos el estado en que se encuentra la transcripción proponiendo un estudio, por añadidura, de las fuentes primarias que tratan esta materia. En el marco teórico se acotan los conceptos y los campos en que se desarrolla. Se analizan, como decimos, las publicaciones sobre transcripción del flamenco y músicas de tradición oral. En la tercera parte, se detalla, en contraste, el método propuesto en aras de llevar a cabo las transcripciones. Seguidamente incluimos un capítulo de nuevas tecnologías. Asimismo, le acompaña un nuevo apartado dedicado al estudio pormenorizado de las transcripciones que nos han proporcionado información relevante para este trabajo. Como colofón, siguiendo nuestra doble formación como investigadores y docentes, hacemos un estudio sobre la repercusión didáctica del método y su aplicación en el aula. Finalmente, en las conclusiones se ponen de relieve las aportaciones del trabajo a la luz de los resultados obtenidos. En los apéndices se



encuentran partituras, encuestas y otros datos relevantes utilizados en el trabajo.

A fin de facilitar la comprensión, se han presentado los contenidos en una progresión lógica de la teoría a la práctica. Se parte, en consecuencia, de lo general para llegar a lo particular, en virtud del método deductivo, aplicando los conocimientos previos de materias afines al campo de la transcripción para guitarra flamenca y otros instrumentos.

La redacción de este trabajo ha encontrado una notoria dificultad, dada la complejidad técnica que presenta la transcripción como disciplina. Y es que son necesarios conceptos complejos y un manejo profundo de la terminología relacionada con este campo. Por ello, las explicaciones se acompañan de numerosos ejemplos ilustrativos tanto en audio como en partituras. Se busca con ello presentar al lector cada problema analizado hasta su nivel más simple; claridad y concisión, en definitiva, en un tema que en numerosas ocasiones se presenta oscuro, difícil de explicar y de comprender. Además, la temática de este estudio lo obliga a dirigirse a un público variado: por una parte interesados con formación musical exclusivamente, por otra con conocimientos de flamenco en general y, por último, aquellos que conocen ambos planos, sin olvidar al lector novel. Por ello resulta necesario definir conceptos que si bien para unos pueden resultar obvios, para otros adquieren pleno significado cuando se encuentran en el texto.

El flamenco, como música de tradición oral, ha sido todavía poco estudiado por la musicología, como ciencia que, desde la rama de la etnomusicología debe encargarse de este fenómeno estético. Son escasísimos los manuales de teoría musical del flamenco que actualmente se encuentran en los



fondos documentales. Pero más escaso aún es el caso de la transcripción del flamenco, del que no existe tratado alguno, más allá de algunos artículos que aluden a este tema, sin entrar en profundidad. Por ello, el motivo principal que impulsa este trabajo es, en esencia, la falta de una publicación metodológica o de artículos científicos que describan de manera rigurosa aspectos técnicos sobre la transcripción. Era necesario, pues, atender este campo a fin de ofrecer una primera aportación en este sentido. Se ha pretendido, en este contexto, proponer un método que facilite la tarea investigadora en el futuro. Insistiremos, a lo largo de estas páginas, en la necesidad imperiosa de que los expertos en la materia se reúnan para encontrar líneas de trabajo comunes. Este trabajo viene a aportar sólo una primera visión, pero, como toda ciencia, necesita ser contrastado y enriquecido.

Ante la palpable escasez de estudios en la materia hemos acudido a la etnomusicología, recurriendo a sus tratados sobre transcripción de músicas de tradición oral. Y no es que en este campo exista una ingente cantidad de material pero, al menos, nos ha servido para imprimir un soporte teórico que revista nuestra proposición metodológica. El capítulo primero ofrece, *de facto*, los antecedentes de la transcripción, las opiniones de los etnomusicólogos y expertos flamencos, aspectos sobre la notación de la música y apuntes sobre la utilidad de la transcripción.

Otro pilar en el que se apoya el presente trabajo viene dado por nuestra práctica transcriptor. Anotar la música de numerosas grabaciones de guitarra, canto y baile constituye la piedra angular sobre la que hemos partido de cara a realizar un estudio teórico-práctico. En este sentido, hemos abordado esta materia desde nuestra formación en el campo de la guitarra flamenca, pero también de manera simultánea gracias a la formación musical. Probablemente,



si hubiera faltado alguno de los dos, habría sido más fácil desistir de nuestro propósito.

Para afrontar esta tarea consideramos imprescindible partir del conocimiento de los campos en que trabajamos: el flamenco y la teoría musical. Dichas nociones conceptuales constituyen el alma del proyecto. Además, se requiere un conocimiento profundo en ambas materias para fundamentar este estudio.

Como se sabe, para realizar transcripciones no resultan imprescindibles conocimientos previos de guitarra flamenca, ni tan siquiera de flamenco, pero sí recomendables. Se hace necesario, de hecho, el manejo de términos musicales avanzados equivalentes a un Grado Superior de música o Licenciatura en Musicología<sup>1</sup>. Veremos, sin embargo, cómo el hecho de estar avezado en la teoría musical del flamenco facilita enormemente la tarea, además de los conocimientos inherentes al lenguaje musical occidental. De cara a una mayor comprensión de esta empresa el investigador deberá poseer conocimientos de guitarra flamenca. Sea como fuere, llegaremos en otro momento a concluir que el conocimiento del flamenco es un instrumento de notable valía, aunque no sea imprescindible para llevar a cabo el proceso transcriptor.

El objeto de estudio en este proyecto es, por tanto, la transcripción de guitarra flamenca con notación perteneciente al lenguaje musical occidental, el más extendido, de tal manera que pueda ser leída y decodificada por cualquier

---

<sup>1</sup> Es decir, para que la transcripción sea rigurosamente fiel y validada el transcriptor debe poseer una buena formación musical, así como guitarrística para conocer las grafías utilizadas en este género.



músico en aras de su interpretación o estudio. En este contexto, procuramos que pueda identificarse fácilmente la partitura con la música grabada y que ésta ostente todos los elementos necesarios para la interpretación. Al tiempo, se ha analizado el proceso y propuesto, a su vez, a raíz de ello, un método científico para plasmar la música en el papel.

Un trabajo de investigación de cierta envergadura, como es el que aquí presentamos, requiere realizar una cuidada selección para acotar el objeto de estudio y, por tanto, del repertorio que le sea de utilidad. A fin de realizar una exposición objetiva, rigurosa y completa debemos contemplar, por ende, todas las técnicas de la guitarra flamenca, así como las características musicales de este fenómeno sonoro. La, por fortuna, abundancia de discos de flamenco que existe en el mercado permite y obliga a seleccionar cuidadosamente el material entre una gran variedad de palos y estilos compositivos e interpretativos. Nuestra investigación se centra, sobre todo, en material al que tenemos fácil acceso y sobre el que podemos tener más cantidad de información. No tiene sentido realizar aquí un recorrido por las obras históricas y actuales, ya que sobrepasaría los límites de cualquier investigador<sup>2</sup>. Señalar que la mayoría de las obras de los guitarristas antiguos se encuentra transcrita. Ahora bien, otro inconveniente importante que radica en estas obras es el hecho de no poder contar con el autor y, por tanto, la imposibilidad de obtener un vídeo, grabaciones con claqueta, conversar con él, y otras cuestiones que son

---

<sup>2</sup> El lector podrá percatarse más adelante del tiempo y esfuerzo necesarios a la hora de transcribir sólo una partitura, aún contando con las tecnologías más modernas, videgrabaciones, contacto con el autor, grabaciones de audio de calidad y otras medidas que facilitan la labor. Nos preguntamos cuál sería el equipo humano necesario para llevar a cabo transcripciones sólo de autores relevantes de la historia de la guitarra flamenca ya desaparecidos cuyas grabaciones son de muy baja calidad.





precisamente las que nos inclinan a contar con las grabaciones y dirección de nuestro director de tesis.

No incluimos, en cambio, en el estudio otros instrumentos por no considerarlos relevantes, como sí hemos hecho con el cante y el baile. Los instrumentos utilizados en el flamenco, en su concepción actual, son incorporaciones de las últimas décadas, cuyo desarrollo parte sobre todo de las características musicales de la guitarra flamenca (como el piano) y el baile (la percusión) y, en menor medida, del cante (instrumentos melódicos).

Nos acercamos al fenómeno en calidad de músicos y flamencos, ofreciendo un enfoque que parte de los estudios de la etnomusicología sobre las músicas de tradición oral para llegar así a implementar un proceso de transcripción dirigido a cualquier músico o investigador familiarizado con el lenguaje musical.

A fin de proseguir en nuestro propósito, en primera instancia hemos llevado al papel el esqueleto melódico-rítmico de formas genéricas o *palos* flamencos representativos. Esta etapa de la transcripción se denomina *primera fase*. En contraste, se han dejado al margen cuestiones técnicas como digitaciones, armonía completa, etc. Sí se han anotado, como contrapunto, los datos que atañen a la melodía, notas principales y adornos, con el propósito de identificar, de la forma más clara posible, la partitura con la audición. Este proceder ha facilitado, además, llevar a cabo el correspondiente análisis del proceso transcriptor en su amplia extensión.



En segundo lugar, partiendo del boceto obtenido anteriormente, se han realizado transcripciones completas que sí contienen digitaciones, articulaciones, carácter, agógica, dinámica y otros elementos necesarios para la interpretación, que deben enmarcarse cuando ya se ha establecido previamente el esqueleto de la partitura. Este momento de la transcripción lo hemos denominado *segunda fase*. La ostensible dificultad de ésta resulta sensiblemente mayor que la que tiene lugar en la fase anterior.

También se ha analizado, de forma complementaria, el caso del cante y el baile, que, aunque no sean el objetivo cardinal de este trabajo, sí están en estrecha consonancia con la guitarra. Aquí se han realizado transcripciones en *primera fase*, a modo de bocetos: rítmicos para el baile y melódico-rítmicos para el cante. El marco teórico, en definitiva, tiene como fin proporcionar una definición del concepto que vamos a tratar, delimitando su campo y describiendo sus características. Son numerosos, en este sentido, los tipos de transcripción que se han tomado de la etnomusicología.

El capítulo cuarto conforma el bloque central de nuestro trabajo: la propuesta de un método de transcripción. En él se ha realizado una selección sobre los tipos de transcripción propuestos en el marco teórico en tanto que se ha desarrollado de forma pormenorizada. El trabajo, en su integridad, está enfocado teniendo como eje axial la metodología. De hecho, formular un método de transcripción para guitarra flamenca que parta de un exhaustivo análisis de los procesos a seguir es esencial.

En él tiene lugar el estudio de la simbología del lenguaje musical occidental y su implementación en la guitarra flamenca mediante las técnicas, digitaciones, agógica, dinámica, etc. Se realiza, desde esta perspectiva, un



exhaustivo análisis de la notación existente al tiempo que se formula el proceso a seguir en la creación de nuevos elementos, en su caso, siguiendo criterios científicos.

Asimismo, se describen las dificultades y rémoras que se han encontrado, mientras que se pone también de relieve la útil herramienta que resulta ser la informática. De forma análoga, un punto no menos importante lo constituye, como ya hemos adelantado, la necesidad de poseer una formación suficiente para emprender la tarea, la cual deberá contemplar aspectos musicales –especialmente, en relación al flamenco– a fin de afrontarla con más garantías. Este hecho viene a subrayar el punto de partida, lo primero que hemos de analizar cuando comenzamos a transcribir.

Dedicamos en este epígrafe, igualmente, un apartado dedicado al “toque libre”<sup>3</sup>, que es, en esencia, muy diferente a los toques métricos. El transcriptor se enfrentará de distinta manera a este grupo estilístico, encontrando rémoras y obstáculos en la elección del compás y de los valores rítmicos que se suceden a lo largo de la obra. No es una dificultad insalvable pero *a priori* son numerosos los inconvenientes y, por tanto, evidente la necesidad de saber cómo abordarlos.

Más adelante, una vez realizado el estudio de la transcripción, describimos el método de *comprobación*. En él, se realiza una comparación y cotejo entre la audición y partitura en varias fases con objeto de evitar errores de diversa consideración perceptibles, con frecuencia, en el proceso transcriptor.

---

<sup>3</sup> Los “toques libres” son, en síntesis, aquellos que no están sujetos a un metro fijo.



En el quinto apartado llevamos a cabo un estudio profundo de las nuevas tecnologías y su relación con la labor transcriptor. La informática resulta, en este sentido, una herramienta imprescindible en la implementación del método, dotándolo de ostensible eficacia y rapidez. Por ello, tiene lugar en este análisis el estudio de dichas herramientas, así como de aquellos programas de transcripción automática y semiautomática con objeto de precisar su utilidad. Resulta necesario someter al *software* transcriptor a las características de la música flamenca para observar el grado de acierto de éste ante la extrema complejidad rítmica a la que pueden llegar algunos palos.

En aras de proporcionar una aplicación práctica del método dedicamos sendos capítulos de casos prácticos. En ellos se explica el proceso llevado a cabo con la transcripción de algunas de las obras sometidas a estudio en este trabajo. De este modo, el lector va a relacionar fácilmente los planteamientos teóricos del bloque cuatro con los ejemplos aquí presentados. Como ya hemos señalado, la dificultad de describir con palabras el proceso nos obliga a aportar numerosos ejemplos gráficos a modo de ilustración de los conceptos teóricos.

Por otra parte, el siguiente capítulo describe la manera de implementar transcripciones y metodología didáctica en el aula. Se ha determinado para ello el conservatorio de música como el lugar idóneo para emplear los conocimientos expuestos en este trabajo, gracias a la formación de profesores y alumnos, así como a la existencia del marco legal apropiado. Por otra parte, nuestra experiencia docente, nos inclina a considerar este aspecto didáctico como parte esencial de nuestro proyecto. Hemos querido poner de manifiesto que el estudio presentado aquí tiene una clara visión práctica en directa relación con la enseñanza. Asimismo, este apartado nos va a servir como un ejercicio de



retroalimentación, para ver si nuestras transcripciones son decodificadas por los alumnos, comprobando el grado de utilidad del método.

Presentamos, como cierre del cuerpo del trabajo, las conclusiones que se infieren del análisis de procesos y resultados obtenidos. Cabe referir, a este respecto, que la envergadura de este proyecto obliga a considerarlo como inacabado, a la espera de que sea continuado por un equipo de investigadores formado por musicólogos, guitarristas, teóricos de la música, pedagogos y expertos informáticos que habrán de profundizar en virtud del análisis de un amplio corpus de obras.

En primer lugar, quisiera valorar, en gran medida, la lectura atenta y valiosas sugerencias de los miembros del tribunal que me permitirán mejorar el proyecto presente. Junto a ellos, de forma especial, al Dr. Francisco Escobar, como director del trabajo y amigo, por su entrega y disponibilidad absoluta durante mis continuados requerimientos. A Ana María Gorbe, por su comprensión ante tantas horas de trabajo. A todos aquellos que me ayudaron a ver un poco de luz en este difícil dominio de la investigación como Encarnación Teruel por su útil bibliografía sobre transcripción y etnomusicología, José Sabán por facilitarme su fascinante publicación. A Julio Andrés Blasco por sus inteligentes consejos a la luz de su tesis, recientemente finalizada. A Lola Fernández por sus sugerentes aportaciones. A Cristóbal Muñoz, compañero del Conservatorio de Albacete, que me guió en la transcripción del baile, y a sus alumnas Llanos y Belén, que me brindaron su clarificadora opinión. A Antonio Serrano, por sus aportaciones desde el campo de la guitarra clásica. A mis compañeros del doctorado Charo, Ana Rosa, Jaime y Pilar, por sus continuos ánimos e interés en el proyecto. A mis padres y mi hermana; en especial a mi padre que siempre estuvo ayudándome en lo que estuvo en sus manos. Y en



definitiva, a el equipo íntegro de profesores del doctorado por hacer posible que podamos llevar a cabo estudios rigurosos que arrojen luz sobre esta música que tanto amamos.

No quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer también la labor de aquellos que, si bien no de manera directa, hicieron posible que este trabajo viera la luz: el profesor (y compañero de doctorado) Antonio Bonilla, que nos transmitió sus valiosos conocimientos sobre transcripción de la guitarra flamenca, los hermanos Antonio y David Hurtado, que hicieron lo propio con el canto, y aquellos que, en general, propiciaron una sólida formación musical sobre la que sustentar nuestras investigaciones.



I.

***PROPIEDADES DE PREFERENCIA EN LA MÚSICA FLAMENCA:  
FUNDAMENTOS TEÓRICOS CON VISTAS A LA TRANSCRIPCIÓN.***



Nos sentimos en la obligada necesidad de ubicar al lector en las características de la música en la que trabajamos, no sólo para el profano sino para el experto, con objeto de tomar posiciones respecto a la fusión musical, tan en boga en nuestros días, si bien se remonta a la protohistoria del flamenco<sup>4</sup>. Por ello, a tenor de lo desfigurado del término en la actualidad, describiremos las *propiedades de preferencia* del flamenco<sup>5</sup>.

Es necesario destacar, en primer lugar, que *el flamenco no es folclore andaluz*. Son numerosos los estudios monográficos que hacen referencia a esta aseveración, unos a favor, otros en contra, si bien la flamencología actual le atribuye casi unánimemente carácter de arte no folclórico. Contamos, sobre este particular, con un nutrido número de trabajos que relacionan el flamenco con el folclore andaluz de manera directa, si bien el flamenco atesora una dimensión artística distinta. El folclore musical está formado, de hecho, por músicas tradicionales ligadas a fiestas, trabajo, reuniones familiares, músicas que acompañan a las manifestaciones de la vida colectiva. El flamenco, en contraste, tiene que ver en su origen con el folclore andaluz, pero de forma paulatina se fue desligando de él, aunque nunca se haya separado totalmente (algunos cantes como el de trilla, temporeras, pajaronas y otros continúan siendo interpretados por los cantaores actuales). El flamenco, en síntesis, es un arte desarrollado principalmente en virtud del baile, toque y cante que surgió en ambientes urbanos a principios del siglo XIX y que, de forma gradual, fue

---

<sup>4</sup> HERNANDEZ Jaramillo, José Miguel., *La música preflamenca, Introducción a la formación y evolución musical de los distintos estilos del Flamenco a través de la documentación musical escrita* [CD-ROM]. 2001.

<sup>5</sup> CHEMILLIER, M., *Ethnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices, Mathematics and Music*, editado por G. Assayag, H. G. Feichtinger y J. F. Rodrigues, , Springer-Verlag, 2002. pp. 161-183.





abriéndose paso para terminar independizándose en gran medida de él. En esta época, los géneros de bailes de salón, folclore rural andaluz y flamenco compartían lugares y momentos cotidianos. También convivían en los mismos lugares guitarristas clásicos y flamencos, así como instrumentistas de otras corrientes.

El flamenco, por tanto, es una manifestación artística llevada a cabo por profesionales, mientras que el folclore resulta más espontáneo con participación, por añadidura, de todos los miembros de la reunión. En este sentido, en el arte existe una clara diferenciación entre artista y público. Por tanto, el flamenco tiene, desde sus orígenes, matices de personalidad, individualidad, arte, características ausentes en el folclore.<sup>6</sup>

De otro lado, el flamenco se erige como una música de tradición principalmente oral. La transmisión tuvo y tiene lugar de boca a boca, de padres a hijos. En la época de su creación no había forma alguna de dejar constancia grabada de los sonidos y, al tratarse de un fenómeno popular, tampoco encontramos partituras que pongan de relieve cómo era la música que se ejecutaba en aquellos tiempos. La única forma posible de seguir la pista al cante (no tanto a la guitarra, de la que tenemos referencias desde los orígenes del flamenco, por su relación con la música culta) es mediante partituras de músicas preflamencas<sup>7</sup>, el lenguaje literario e ilustraciones de la época,

---

<sup>6</sup> Podemos encontrar más información sobre la génesis del flamenco en NÚÑEZ, Faustino., *Todo flamenco. Los palos de la A a la Z*. Madrid. Edilibro. Club Internacional del Libro, 1998.

<sup>7</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David., *La llave de la música flamenca*. Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.



analizando aquellos textos que contienen referencias relativas a lo musical<sup>8</sup>. El fenómeno flamenco ha tardado en estudiarse, más aún en el plano analítico-musical. Estuvo, en efecto, durante décadas mal visto por intelectuales de nuestro país, motivado, entre otras razones, por sentimientos pesimistas en el ámbito del Modernismo<sup>9</sup>. Por ello, los trabajos escritos sobre la materia carecían de rigurosidad, poniéndose de relieve, principalmente, una lectura literaria de dudosa validez científica. De hecho, no es hasta mediados del siglo pasado cuando comienzan a publicarse estudios serios en la materia desde perspectivas científicas: antropología, musicología, etc.

Al margen de sus fundamentos rigurosos y técnicos como música compleja, el flamenco resulta intuitivo, con un fuerte carácter improvisatorio. No existen dos cantes iguales, una única teoría o una transcripción correcta mientras que las demás son incorrectas. Si bien, *a priori*, puede resultar un problema, lo consideraremos, en cambio, una cualidad positiva del flamenco, como música viva, en constante enriquecimiento. La amplitud de contenidos de esta música, por una parte, permite el estudio desde diversos campos; por otra, motiva a descubrir lo que todavía no ha sido investigado, dejando, además, un amplio lugar a la creatividad artística y personal así como a la discusión entre expertos.

En cualquier caso, lo que nos interesa es adquirir diferentes herramientas para resolver cualquier problema que se nos presente, esquemas básicos con

---

<sup>8</sup> Cabe destacar, en este sentido, la aportación de Norberto Torres en esta línea en su tesis doctoral, defendida recientemente: *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (Siglos XVI-XIX)* (Universidad de Almería, 2009).

<sup>9</sup> Para una mayor profundización en la materia véase Miguel Ropero y José Cenizo (eds.), *La poesía del flamenco*, Málaga. Ediciones Litoral. Nº 238, 2004.



vistas a su aplicación no sin cierta flexibilidad. No nos atañe entrar, en cambio, en extensos excursos sobre armonía o métrica flamenca. Con este propósito, seleccionaremos los conceptos de teoría musical del flamenco que nos parezcan más interesantes y acertados para nuestras transcripciones. Seguimos para ello, principalmente, a Lola Fernández en su monografía *Teoría musical del flamenco*<sup>10</sup>. Destacamos, en este sendero, los siguientes parámetros:

- Armonía.

Tres modos se utilizan en el flamenco canónico: modo mayor, menor y flamenco. Son típicos en numerosos estilos los cambios de modo<sup>11</sup>.

- Métrica.

En el flamenco se identifican cuatro tipos de compases: binario, ternario, doce tiempos y compás interno o aparentemente “libre”. También es característica de algunos cantes la polirritmia o superposición de compases diferentes.

En nuestro estudio vamos a considerar la guitarra flamenca como aquella que se desarrolla según los caracteres expresivos del flamenco. Asimismo, tendrán cabida las características musicales referidas anteriormente: la armonía y la métrica. Por tanto, no tendremos en cuenta, en contraste, composiciones

---

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ, Lola., *Teoría musical del flamenco*. San Lorenzo del Escorial (Madrid). Acordes Concert, 2004.

<sup>11</sup> Traemos a colación la propuesta de Manolo Sanlúcar en *Locura de brisa y trino*, en donde se conjugan el modo flamenco y la escala mixolidia.



ajenas a los palos flamencos canónicos, como los boleros<sup>12</sup> o la bossa-nova. Y es que resulta de rigor atender los cánones tradicionales del flamenco, es decir, aquellos que han sido fijados como tales en los últimos años (sobre todo al comienzo de lo que se conoce como el neoclasicismo flamenco, en la década de los 50).

Junto a la aportación de Lola Fernández, en concordancia con la guitarra flamenca, su sistema de composición y la relación de ésta con la teoría musical del flamenco, nos hemos valido del trabajo de Francisco Escobar<sup>13</sup>. En él se explican los fundamentos teóricos con los que trabajaremos. Asimismo, se destaca el proceso de composición de la guitarra actual. En esta línea, partimos de un artículo nuestro sobre la guitarra actual y su evolución<sup>14</sup>.

Otro pilar fundamental en el desarrollo de esta investigación lo conforman trabajos pertenecientes al mundo de la etnomusicología, como ciencia afín al estudio de músicas de tradición oral. La mayoría de ellos son de temática ajena al flamenco, sin embargo otros son realizados por investigadores más cercanos al mismo. Aducidas las características y cualidades musicales del flamenco que van a primar en nuestro estudio, pasemos a adentrarnos en el sistema de transcripción aplicado a la guitarra flamenca.

---

<sup>12</sup> Como el Bolero de Vicente, perteneciente al álbum Ciudad de las ideas de Vicente Amigo.

<sup>13</sup> ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier., “Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)”, en Miguel Ropero y José Cenizo (eds.), *La poesía del flamenco*, Málaga. Ediciones Litoral. Nº 238, 2004.

<sup>14</sup> HOCES ORTEGA, Rafael., “Evolución y actualidad de la guitarra flamenca”. *Letra Clara*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, número 21. 2008.



## **II.**

### **EL SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN**

#### **APLICADO A LA GUITARRA FLAMENCA:**

#### **ESTADO DE LA CUESTIÓN.**



En la actualidad, no existe, en el marco de los estudios de investigación, una obra que trate específicamente la transcripción de guitarra flamenca. Por ello, debemos acudir a la ciencia más afín a la transcripción: la Musicología Comparada o Etnomusicología, ciencia que estudia las músicas de tradición oral. Al tiempo, se trata de un ámbito en el que se emplean transcripciones realizadas por los propios musicólogos. En nuestro caso, no pretendemos llevar a cabo un estudio eminentemente musical, sino que vamos a escribir la música al tiempo que se analiza el proceso de escritura. Sin embargo, los métodos de transcripción utilizados en esta disciplina van a ser de notoria utilidad.

Paradójicamente, son abundantes las transcripciones que están actualmente disponibles en el mercado. Sin embargo, no consta manual alguno que aborde la cuestión de la transcripción. ¿Por qué no contamos con un análisis productivo de estas partituras? ¿Por qué no se ha propuesto un método de transcripción riguroso y fiable? De entrada, probablemente porque cada transcriptor utiliza su método, bien aprendido en la práctica con otras músicas, bien de manera intuitiva. También quizá existan otros mecanismos más o menos conscientes que desconocemos. Resultaría especialmente interesante encontrar textos sobre un método usado por uno de los numerosos transcriptores de guitarra flamenca.

Cristina Cruces, en su estudio *Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo*<sup>15</sup>, lamenta que

---

<sup>15</sup> CRUCES ROLDÁN, Cristina., “Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo”, Patrimonio Musical, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 63-107.



un género tan importante como el flamenco no haya alcanzado una metodología de estudio con cariz musicológico:

Y es que, como entre otros intelectuales, también entre los músicos ha existido cierto desinterés por unas formas y unas estructuras armónicas, melódicas y rítmicas de clara filiación oriental que en muchos casos no han seguido los procedimientos de notación y aprendizaje característicos de otras músicas.

Efectivamente, el flamenco todavía no ha encontrado el lugar que merece entre los estudios de filiación musical. Su naturaleza musical, ajena a las formas de la música culta occidental, provoca, de hecho, la separación del mismo de aquellos que poseen los conocimientos y capacidad de llevar a cabo tratados de naturaleza musical. Comenzaremos a profundizar en este capítulo con la valoración que hace Miguel Ángel Berlanga sobre la situación actual de la transcripción etnomusicológica:

A la vuelta de algo más de un siglo de transcripciones en el seno de la etnomusicología, siguen debatiéndose cuestiones como qué transcribir, cómo transcribir (tipo de transcripción, procedimientos usados, etc.) y para qué transcribir (finalidades descriptivas, analíticas...)<sup>16</sup>.

Y es que la etnomusicología se encuentra todavía hoy escasamente desarrollada, ya que la musicología, disciplina de la que depende, ha trabajado preferentemente la música clásica, y no es tampoco una ciencia de amplia

---

<sup>16</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel., *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva*. Granada, Patrimonio Musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. p. 149.



tradición histórica. Así pues, los mismos etnomusicólogos no se ponen de acuerdo en los términos en que debe desarrollarse la transcripción.

Nuestra piedra angular a la hora de abordar este proyecto se divide en tres líneas principales a saber: los tratados etnomusicológicos relacionados o no con el flamenco, las publicaciones de teoría musical del flamenco y los métodos y ediciones de partituras para guitarra flamenca. La primera se centra en saber qué técnicas se deben utilizar, cómo se ha transcrito históricamente la música instrumental, qué lenguajes se han empleado y cómo se ha trabajado la transcripción del cante y baile. La segunda línea permite conocer los conceptos más extendidos y aceptados en cuestiones como compás, armonía, rítmica, etc. Por último, los métodos y obras editadas nos brindan referencias de cómo se han realizado hasta ahora las transcripciones en el campo de la guitarra flamenca.

### **1. Trabajos previos sobre transcripción de guitarra flamenca: un estado de la cuestión.**

Como adelantábamos en los apartados precedentes, no hemos localizado un método específico de transcripción aplicado a la guitarra flamenca. Así, para acceder a la partitura de una grabación hemos de localizarla en los distintos fondos documentales o bien intentar transcribirla de forma experimental, sin una metodología reglada que nos permita implementar de manera eficaz esta ardua tarea.

No existe, por tanto, hasta el momento, otro trabajo afín a nuestra línea de nuestra investigación. Por ello no podemos realizar un estudio comparativo





o exponer aspectos teóricos sobre la transcripción fundamentado en trabajos de esta índole. Los métodos de guitarra y partituras son sólo el resultado de llevar a cabo transcripciones, pero no son métodos de transcripción *per se*. Por lo tanto, en este epígrafe no hemos hecho sino acudir a tratados relacionados periféricamente y de forma tangencial con el nuestro.

Nos preguntamos sobre este particular: si en las empresas se busca la manera de obtener máximos beneficios reduciendo costos a través de complejos estudios de mercado, producción, etc., ¿por qué no se puede hacer lo mismo con la tarea transcriptor? Evitaremos así pérdidas de tiempo y resultados de dudosa validez. Trabajaremos, por ello, en la adquisición de ese método que nos permita, en fin, obtener un buen rendimiento.

En estas páginas se han esbozado ya los problemas y límites establecidos a la hora de implementar un método de transcripción. El campo de la musicología del flamenco es todavía, en este sentido, terreno poco hollado. Se pretende con este proyecto contribuir al aumento de interés en este campo, dotando a los investigadores de un completo material metodológico sobre la transcripción. Mediante este estudio también pueden obtenerse útiles datos con vistas a la transcripción del cante, baile u otros instrumentos del flamenco<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> En esta línea, destacamos los trabajos de los doctorandos Jaime Trancoso y Rosario Martín en este mismo Programa de Doctorado circunscrito al Flamenco. Trancoso, en concreto, está llevando a cabo un completo trabajo de análisis de partituras para piano flamenco. Con la aplicación de este método de transcripción podría tener acceso rápidamente a un mayor número de obras de piano actual, algunas de las cuales no se encuentran en partitura. Martín, por su parte, implementa un trabajo que incluye interesantes transcripciones de cante flamenco en notación musical.



En efecto, existen métodos de guitarra, transcripciones, estudios sobre el toque, etc., pero ninguno dedicado, de forma específica, a técnicas de transcripción. Y esto significa, entre otras cosas, que existe una multitud de diferentes sistemas de llevar a cabo la escritura de la música, y más si los autores de estas transcripciones son de lugares tan dispares como Japón, Francia o España, por tanto, ¿no sería de visible utilidad un encuentro de expertos para trazar líneas comunes en el proceso de transcripción?

Hasta la fecha, son numerosas las publicaciones que contienen transcripciones de guitarra flamenca. Sin embargo, todas están destinadas a la interpretación o al análisis de las características musicales del flamenco, aunque ninguna verse en sí sobre el proceso de transcripción.

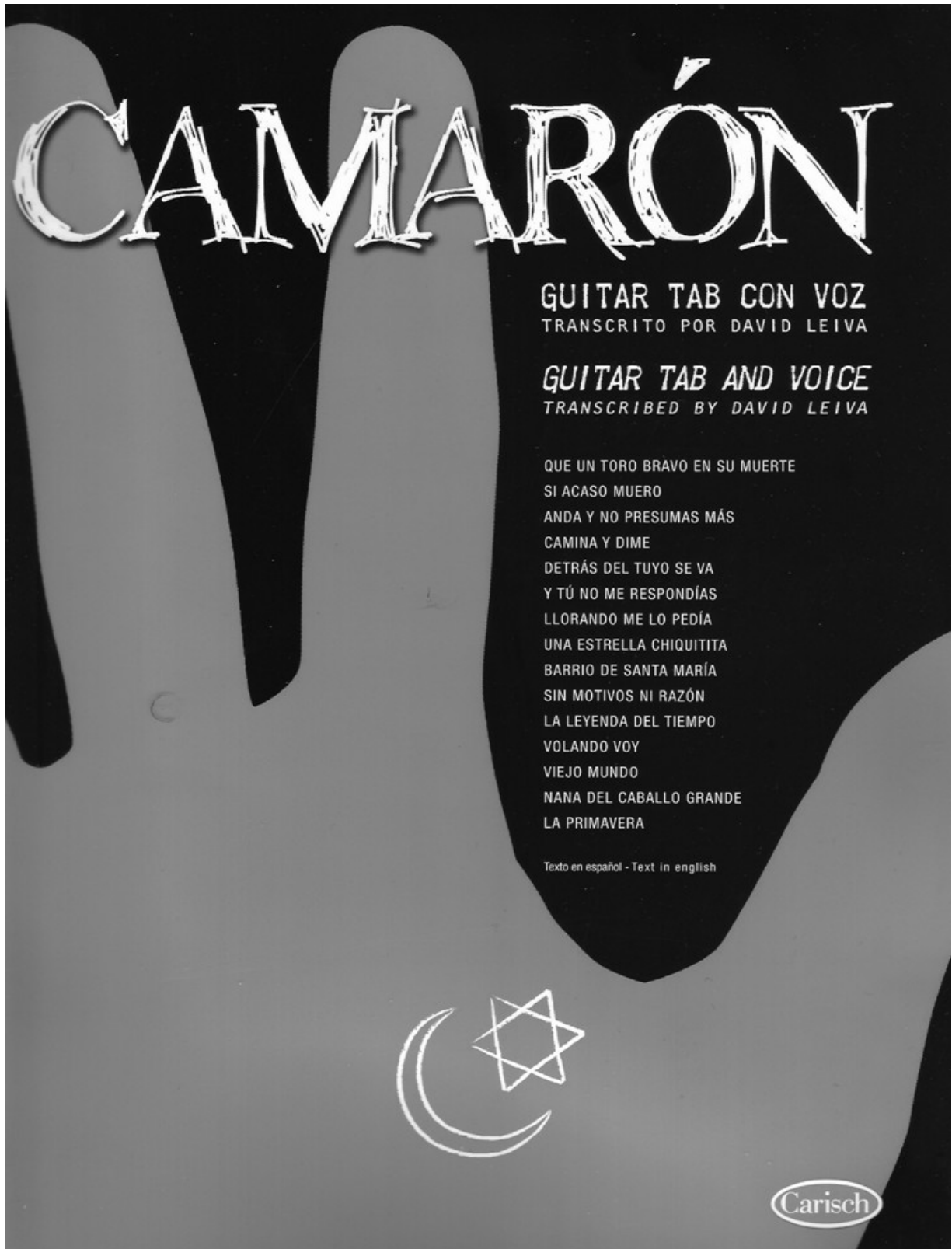


Figura 1. Portada de un método con Partituras de guitarra flamenca y cante<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> LEIVA, David., *Camarón, Guitar Tab con voz*. Madrid, Carish, 2009.



Relevantes artistas de este género publican sus obras respondiendo a la creciente demanda de guitarristas foráneos (sobre todo) y de nuestra región. Por tanto, se percibe un visible desfase entre la ingente cantidad de obras de guitarra transcritas y la inexistencia de estudios o métodos sobre este proceso de notación del sonido musical.

La existencia de este copioso material se justifica principalmente por dos motivos. Por un lado, crece el número de personas ajenas al flamenco con conocimientos musicales que desean acercarse a nuestro arte. Por otra parte, los guitarristas flamencos, antes -en general- con escasos conocimientos de rudimentos musicales, se interesan ahora por aprender las claves de la música escrita para acceder a un amplio *corpus* de partituras. Asistimos, asimismo, a un momento histórico en el que la guitarra flamenca se generaliza en los conservatorios de Andalucía y comienza a manifestarse en Castilla la Mancha, Madrid, Extremadura, Murcia y Barcelona. Confirmando esta tesis, José Sabán, autor de un libro de teoría musical del flamenco concebido para acercar a los músicos de jazz y flamenco, indica que buena parte de los guitarristas se interesan por el solfeo en aras de ampliar sus herramientas de cara a la composición<sup>19</sup>. Por tanto, la demanda tiene lugar en ambos lugares, es decir, en la esfera privada y en las enseñanzas regladas.

Otro fenómeno interesante viene dado por la *transculturación*: la guitarra se aprende ahora no sólo mediante transmisión oral, sino en virtud de partituras, métodos escritos y vídeos. Los nuevos tiempos, los medios tecnológicos o los estudios del conservatorio, han propiciado que aparezca

---

<sup>19</sup> SABÁN RUIZ, José., *Bases armónicas de la guitarra flamenca*, Canadá, Trafford, 2009, p.



reforzada una forma diferente de aprender y transmitir los toques flamencos. La *cultura de la partitura* llega, en fin, a la guitarra flamenca.

Por otro lado, los guitarristas allende nuestras fronteras no siempre tienen la posibilidad de poder asistir a clases de la mano de un profesional. En estos casos recurren a transcripciones y métodos como herramientas imprescindibles en el desarrollo del aprendizaje. Sin este material, en no escasas ocasiones desistirían de su empeño.

A la vista de los datos expuestos, es de suponer que la demanda de partituras crecerá notablemente a muy corto plazo. Norberto Torres (2005), en su monografía *Guitarra Flamenca*<sup>20</sup>, afirma que casi la totalidad de los toques de los guitarristas flamencos más importantes tienen su correlato en partitura. Incluso existen varias transcripciones con falsetas<sup>21</sup> empleadas en el acompañamiento al cante de discos representativos de la historia del flamenco. Este proceder constituye una buena prueba de la necesidad que tienen los guitarristas de tener escritas las obras de los grandes maestros. La mayoría de ellos son extranjeros, si bien, cada vez más, se da en nuestro país.

Desde el punto de vista de la teoría musical, las frecuentes mixturas musicales a las que se somete el flamenco, sobre todo en los últimos años, exigen un mayor conocimiento de las características de la música flamenca. Ésta se ha visto enriquecida, en buena medida, con armonías ampliadas procedentes del Jazz. En calidad de investigadores de teoría musical del flamenco, la manera

---

<sup>20</sup> TORRES CORTÉS, Norberto., *Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla. Signatura de flamenco, 2005, p. 41.

<sup>21</sup> Las falsetas son variaciones, es decir, elaboraciones melódico-rítmicas que el guitarrista interpreta, a modo de intermedios, entre diferentes secciones de los cantes y bailes.



más adecuada de conocerla es mediante el estudio pormenorizado de las partituras. Por ejemplo, las composiciones sinfónicas para guitarra, de las que Manolo Sanlúcar es uno de sus abanderados (*Aljibe* o *Medea*)<sup>22</sup>, presentan un reto de escritura musical al unirse en una misma composición la escritura para orquesta –con sus dificultades intrínsecas, más las añadidas de la rítmica y armonía flamenca– y para guitarra.

## **2. Antecedentes en el dominio de la transcripción.**

La historia de la transcripción constituye un aspecto de notorio interés en aras de comprender la posición actual de los transcriptores. No se puede entender, de hecho, la transcripción como un hecho aislado y puntual, sino como el resultado de un proceso de avance científico continuo y progresivo. La ciencia de la transcripción avanza mientras la música flamenca adquiere, como contrapunto, mayor grado de complejidad y riqueza armónico-rítmica.

Los primeros intentos de transcripción del flamenco debieron provenir de campos ajenos al mismo, debido a que los guitarristas flamencos del siglo XIX carecían de formación musical; y si en algún caso infrecuente la tenían, lo más probable es que pertenecieran, a la vez, al ámbito clásico y flamenco. Algunos compositores de música culta occidental también se interesaron por la transcripción, intentando comprender los intrincados entresijos de la música

---

<sup>22</sup> Y antes la sinfonía para guitarra y orquesta.



flamenca para finalmente aplicarlos a sus composiciones. El caso de Glinka es uno de los más relevantes para nuestro trabajo<sup>23</sup>.

A nuestro pesar, la guitarra flamenca carece históricamente de referencias escritas en lo que hace a su música. Es por ello que hemos de remontarnos a guitarristas que podríamos llamar *semiflamencos*, por estar a medio camino entre la guitarra clásica y la flamenca. Así, en los albores del XIX todavía se está configurando el flamenco como tal y existe un continuo trasvase, principalmente técnico, entre *lo clásico* y *lo flamenco*. Por tanto, en esta protohistoria, con unas fronteras tan poco definidas, es difícil localizar partituras de temas de identidad plenamente flamencos. Por el contrario, la notación en cifra sí ha estado próxima a la guitarra flamenca desde tiempos históricos. Quizá, por esta razón, no existía demasiado interés en el uso de partituras en el flamenco.

Hagamos ahora, en estas páginas que siguen, un sucinto repaso de la transcripción para guitarra flamenca, a raíz del estudio que hace Norberto Torres (2005), un trabajo de considerable valor en este campo<sup>24</sup>. Salvo esta contribución ningún otro autor se ha encargado de estudiar, con precisión, las transcripciones antiguas y analizar cómo trataban los primeros transcriptores las partituras flamencas.

En el estado de la cuestión, las primeras referencias cercanas al flamenco las encontramos en los guitarristas-compositores influidos por el nacionalismo

---

<sup>23</sup> FALLA, Manuel De., *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 173-174.

<sup>24</sup> TORRES CORTÉS, Norberto., *Guitarra Flamenca. Lo clásico* Sevilla. Signatura de flamenco, 2005, pp. 79-120.



musical como Julián Arcas (1832-1882), Tomas Dámas (Siglo XIX) y Jaime Bosch (1826-1895). Las transcripciones de estos guitarristas, de formación académica, son bastante fieles en lo que atañe a los aspectos melódico y armónico, no así en el rítmico a pesar de ser una seña de identidad del flamenco. Podemos intuir que estos intérpretes, en una postura miscelánea entre *lo clásico* y *lo flamenco*, transcribirían sólo la técnica guitarrística que conocían, y que trasladarían a las partituras. Si esto fuera así, deducimos que si no están presentes los rasgueos, es porque no los sabían ejecutar. O bien podía darse el caso de que supieran cómo hacerlos, pero no tuvieran la pericia y competencia para escribirlos. Todavía daremos un paso adelante con la siguiente hipótesis: ¿y si los primeros transcriptores consideraron los rasgueos elementos no pertinentes, y, por tanto, no necesarios en cuanto a la transcripción, como ocurre en algunos conservatorios oficiales de guitarra flamenca? No podemos saber qué pensaban, pero sí podemos plantearnos su necesidad o no de escribir los rasgueos y si hoy en día existe dicha necesidad.

Los rasgueos constituyen una técnica muy importante en el flamenco. Pues bien, entonces, ¿por qué algunos profesores actualmente en los conservatorios no consideran que haya que interpretar los rasgueos exactamente iguales a la anotación apuntada en la partitura? Es posible que los maestros no consideren importante realizar exactamente el mismo rasgueo, ya que generalmente éstos no son, por lo general, sino improvisaciones rítmico-armónicas, nada fundamentales en el desarrollo de una pieza. De hecho, podría interpretarse un tema haciendo ligeros cambios en los rasgueos sin que el oyente más experto se diera cuenta. Este mismo caso pudo darse en los primeros guitarristas transcriptores. Aún así llama la atención que no los empleen a pesar de estar tan extendidos en la época entre los guitarristas populares y flamencos. Su proceder nos podría hacer pensar que no eran





flamencos en sentido estricto, o que, más probable aún, todavía el flamenco no estaba plenamente configurado y definido.

Donde sí encontramos referencias de rasgueos es en la obra *Cantos Españoles*, del folclorista Eduardo Ocón (¿,1883). Asimismo, Felipe Pedrell (1841-1922) recoge la malagueña del “Murciano” en la que, de nuevo, hallamos rasgueos. Sin embargo, las transcripciones son todavía tan básicas y rudimentarias que no incluyen la digitación, haciendo imposible prácticamente la interpretación del repertorio por un guitarrista ajeno al flamenco. De cualquier manera, resultan útiles en el marco de un estudio musicológico.

Según Manuel Cera (2006), la primera transcripción en partitura de música de guitarra flamenca data de la primera mitad del siglo XIX<sup>25</sup>. Se trata de una malagueña-rondeña de Francisco Rodríguez “El Murciano” (Granada 1795-1848) que transcribió su hijo. Nada sabemos, en cambio, del interés que movió a éste a codificar dicha partitura. Podría ser, de entrada, con fines comerciales, de conservación del patrimonio o como un mero apoyo al aprendizaje. Para encontrar al primer guitarrista que se vale de sus conocimientos de solfeo a fin de transcribir sus toques tenemos que remontarnos al malagueño Juan Navas (1874-1949).

Aún hemos de avanzar en el tiempo para ubicar a Rafael Marín (1862, ?), que publica en 1902 sus *Aires Andaluces*, el primer método con fundamento

---

<sup>25</sup> CERA VERA, Manuel., “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”, *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba*, 4 (2006), pp. 111-132, p. 112.



sobre la guitarra flamenca<sup>26</sup>. En esta obra ya se explican los rasgueos al tiempo que se anotan; eso sí, al decir de Norberto Torres, “producen cierto mareo y repulsa a primera vista”. Alberto García Reyes, por su parte, refiere lo siguiente:

El método no es del todo ajustado, pues hay elementos musicales *imposibles de explicar sobre el papel*, pero Marín se encarga de añadirle narraciones anexas que dan una idea muy aproximada al lector del auténtico sonido que debe tener cada pieza<sup>27</sup>.

Lo verdaderamente destacable en esta importante publicación es el hecho de que sea un guitarrista flamenco el que realice la transcripción y no un músico o teórico profano en la materia.

---

<sup>26</sup> El hecho de denominar “Aires andaluces” a su método de flamenco, a pesar de que en la época ya existía ese término aplicado a esta música, constituye un hecho destacado. Puede llegar a pensarse que el flamenco se encontraba inmerso en un mundo marginal o que el vocablo no estaba lo suficientemente difundido y aceptado.

<sup>27</sup> GARCÍA REYES, Alberto., “Rafael Marín, el maestro y teorizador que nunca existió (o eso quisieron muchos)”. Accesible en: <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rafaelmarin/emari.htm> . El subrayado es nuestro. Nos preguntamos a qué elementos musicales imposibles de explicar sobre el papel se refiere García Reyes.



132

1

# "Los Tientos"

TANGO.  
*Propiedad.*

RAFAEL MARIN.  
*Pr:1.50 Ptas.*

**Allegro vivo.**

PASEO

N.º 4.  
GUITARRA.

Sociedad de autores Españoles. R.M. 1. Sección de Música: Preciados, 24-MADRID.

Figura 2. Tangos extraídos del método de Rafael Marín.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> MARÍN, Rafael., *Método de guitarra, Aires Andaluces*. Sociedad de Autores Españoles, Madrid. 1902, p. 1.



No analizamos el empleo que hace Marín del cifrado por no ser nuestro ámbito, pero sí incidiremos, en cambio, en el hecho de que presente cifra y solfeo de manera simultánea. Inferimos, por ende, que el autor era consciente de que la mayoría de los guitarristas flamencos de la época leían sobre todo cifrado, desconociendo, empero, el lenguaje musical<sup>29</sup>.

A mediados del siglo XX encontramos un egregio compositor, Luis Maravilla (Luis López Tejera, 1914-2000), que se encarga de transcribir sus obras, poniendo énfasis en la digitación. Sin embargo, encontramos todavía partituras sin indicaciones, sin escritura técnica de rasgueos o corrección en la medida de los compases, entre otros problemas.

---

<sup>29</sup> Esta circunstancia es un hecho que pervive hasta hoy día; véase, en este sentido, el epígrafe *Transcribir en cifra o notación musical*.



**TARANTAS**

INTRODUCCIÓN 3 VARIACIONES Y ACOMPAÑAMIENTO DEL CANTE

LUIS MARAVILLA  
(Lois Lopet Tejeda)

C.II C.III - - - - - C.II - - - - -

Pulgar

1.ª VARIACIÓN

COPLA LIBRE

C.II Cantaba un minero así C.III En el fondo de la mina

Cantaba un minero así En qué oscuridad me encuentro

que se me apagó el candil y la salida no encuentro

2.ª VARIACIÓN

COPYRIGHT 1955 BY UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA -Editores 1970

Figura 3. Transcripción de Luis Maravilla<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> MARAVILLA, Luis., *Flamenco: álbum para guitarra por música: acompañamiento*, Madrid, Unión Musical Española, 1971. p. 5.



En este recorrido diacrónico, nos adentramos en la segunda mitad del XX, enclave temporal en el que comienza a llegar, desde fuera de nuestro país, la normalización de la escritura. Joseph Trotter y Paco Peña –este último cordobés afincado en Londres– son los máximos exponentes de dicha normalización. Los trabajos de Trotter, en concreto, resultan sugestivos, por estar dirigido exclusivamente a músicos que pueden descifrar las pautas del lenguaje musical.

Destacamos en este apartado, a Philippe Donnier (1985), investigador que ha trabajado con rigor los aspectos de la transcripción del flamenco. Junto con Merengue de Córdoba publica, en este sendero, su método de guitarra<sup>31</sup> en el que realiza un estudio sistemático de notación. Señalamos, por último, relevantes apuntes sobre la transcripción del canto y su acompañamiento realizados por guitarristas. Tal es el caso de Andrés Batista (1982), del que traemos a colación su *Taranto* publicado en *Apuntes flamencos*<sup>32</sup>. En él, se observa un intento de transcripción del canto por taranto que permite a un instrumentista con conocimientos musicales interpretar su línea melódica, cuestión que resulta novedosa en su concepción.

---

<sup>31</sup> DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA., *Flamenco: Método de guitarra*. París, Gérard Billaudot, 1985.

<sup>32</sup> BATISTA, Andrés., *Apuntes Flamencos*, Madrid, Gráficas Agenjo, 1982, p. 129.



**"Taranto"**

**Voz**

**Guitarra**

**La 7**

**Re M**

*p* -----

*p* ----- *peipeipei p*

*p* ----- *i p* -----

*p* ----- *peipeipei*

Figura 4. Cante y acompañamiento de taranto de Andrés Batista.



Otros autores en esta línea son el musicólogo Eric Pérez (1996) y su obra *Flamenco, recorrido de un arte*<sup>33</sup>. Se trata, en efecto, de una sólida obra jalonada sobre referencias musicales y transcripciones de cante y guitarra. En ella alude Pérez a la escritura del flamenco en aras de darle relieve y facilitar su comprensión. Sin embargo, no realiza un estudio de cuestiones técnicas relacionadas con la guitarra flamenca o la transcripción musical.

Las ilustraciones precedentes vienen a poner de relieve el progresivo avance que ha ido experimentando la transcripción para guitarra flamenca. Actualmente se han superado la mayoría de los problemas del pasado, llegando a una completa normalización internacional de la escritura para guitarra flamenca. Con todo, es necesario profundizar aún más en perfilar, mediante consenso, un estándar reglado de notación en beneficio del flamenco, ya que tal regularización no parte de un acuerdo entre los expertos, sino que ha sido desarrollada gracias a un aporte individual de manera inconsciente. En definitiva, resulta clara la utilidad del lenguaje musical occidental frente a otros sistemas. No obstante, también se requiere una simbología más específica, así como el común acuerdo mencionado.

### **3. ¿El flamenco se puede transcribir? La visión de los musicólogos.**

Llegados a este punto de nuestro discurso, cabe preguntarse a qué se debe que no exista ningún método de transcripción. De entrada, varios son los motivos que han hecho posible que no se localicen salvo artículos puntuales que tratan superficialmente algunos aspectos.

---

<sup>33</sup> *Flamenco, recorrido de un arte*, Granada, Instituto de Estudios Almerienses y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.





Una de las causas más palmarias responde al hecho de que, por lo general, la formación teórica musical dentro del flamenco es escasa. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que en España todavía no existe una titulación de grado universitario específico en flamenco. Son, pues, los Conservatorios Superiores de Música los únicos marcos académicos donde se imparten conocimientos de transcripción. Ahora tengamos en cuenta que los tres Conservatorios Superiores del país que imparten las especialidades de Guitarra Flamenca (Córdoba, Murcia, que además ofertan flamencología, y Barcelona) forman una media de unos diez o doce titulados cada año. Multiplicados por las cuatro promociones que han finalizado sus estudios, nos da una cifra de expertos, en su conjunto, realmente exigua.

A la vista de tales datos, es fácil comprender que sean más los transcriptores procedentes de otros campos que los propios del ámbito flamenco, principalmente músicos y musicólogos, ya que el número de profesionales de estos campos es bien elevado. Si a ello sumamos que la mayoría de los músicos que estudian el grado de guitarra flamenca en el conservatorio se dedican a la interpretación o la pedagogía, reducimos más, si cabe, las posibilidades de encontrar profesionales en este dominio.

Un segundo motivo podría ser la desmedida dificultad que esta práctica transcriptor conlleva: numerosas horas de concentración, cansancio, etc. Puede que buena parte de estos profesionales consideren que es más rentable o gratificante tocar la guitarra en vez de realizar un ímprobo esfuerzo para escribir, a la postre, una única falseta o un toque puntual. Demasiado tiempo y voluntad para un resultado no tan gratificante, al menos de entrada.



Sea como fuere, un factor primordial a tener en cuenta es la necesidad de transcribir. El método tradicional de aprendizaje del flamenco se basa en repeticiones de fragmentos para memorizarlos en virtud de reglas mnemotécnicas. Por ello, el guitarrista que aprende según este método no requiere más que asimilar directamente del maestro o de una grabación hasta memorizarla, sin pasar por la partitura. Así pues, la necesidad de codificar la música mediante signos se reduce, sobre todo, a ámbitos académicos como los conservatorios<sup>34</sup> o músicos ajenos al flamenco o allende nuestras fronteras. Si las partituras en el flamenco fueran imprescindibles, como en el caso de la guitarra clásica, el campo de la transcripción del flamenco alcanzaría, claro está, un mayor avance.

Al decir del Doctor en Musicología Juan Lanzón Menéndez (2004) en *El cante por cartageneras y el cante del trovo*: “No se han realizado hasta hoy transcripciones del flamenco. Ha habido algunos intentos pero no han resultado muy felices”<sup>35</sup>. Su visión ilustra un punto de vista extendido entre los musicólogos: la baja calidad y cantidad de las transcripciones, así como la considerable dificultad que conlleva su anotación científica.

Son plurales los escritos de etnomusicólogos –entre ellos, Mantle Hood, Miguel Manzano, Francisco Cruces y otros<sup>36</sup>– sobre la transcripción de diversas

---

<sup>34</sup> Véase La aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música. Una aplicación didáctica.

<sup>35</sup> LANZÓN MELÉNDEZ, Juan., “El cante por cartageneras y el cante del trovo”, *Revista murciana de antropología*, 11 (2004), pp. 7-22, p. 7.

<sup>36</sup> En esta línea, sin ser musicóloga pero directamente en relación con el cante flamenco, se encuentra el trabajo de Rosario Martín ya citado *Entre la voz y la palabra. La notación melódica*



músicas de tradición oral. Se han dictado normas de transcripción para dichas manifestaciones musicales<sup>37</sup>. Sin embargo, ninguno de ellos se ha ocupado, como contrapunto, de los métodos de transcripción de guitarra flamenca, aunque sus conocimientos en la materia de etnomusicología les dotan de herramientas potentes y rentables en el trabajo de la transcripción e investigación en las músicas de tradición oral. En este contexto, somos conscientes de la visible rémora que plantean las culturas musicales de las que no existen partituras. Generalmente, el colectivo investigador suele interesarse por la cultura de pueblos indígenas de exóticos lugares, así como el folclore de los países occidentales. Y dentro de los distintos planos en que se muestra, se inclinan por el canto. Aún así no se han inclinado apenas por el flamenco, música que nace, como se ha indicado, del folclore español.

¿Por qué sucede esto? Podemos aducir varias causas: la primera de ellas vendría dada por la catalogación aplicada al flamenco como música, al parecer, de bajo abolengo y copete. En este contexto, siempre se ha venido relacionando el flamenco con las culturas más excluidas socialmente: la árabe, judía y gitana, así como con la clase pobre, los bandoleros, maleantes y otros estereotipos que presentan estigmas. Y este hecho obviamente ha provocado rechazo y desinterés. ¿Acaso, bajo un juicio razonado, el análisis de músicas como el jazz o el flamenco podía ser sinónimo de desprestigio? Los intelectuales y hombres de letras de época finisecular, especialmente los miembros de la generación modernista –salvo casos puntuales–, se encargarán de ponerlo de relieve.

---

*en el cante flamenco: análisis musical y filológico*, presentado en la Universidad de Sevilla en Septiembre de 2009, bajo la dirección del Doctor Francisco Escobar.

<sup>37</sup> Véase el Apéndice I.



El flamenco, en su génesis, se inserta en el romanticismo. Es por ello que está impregnado del carácter que invadía a toda Europa en el siglo XIX. Se busca, en este sentido, lo oriental, lo exótico y tales rasgos se encuentran en el sur. El movimiento romántico imprimió al flamenco un carácter eminentemente “gitanista” que superaba la realidad. Esta exaltación de *lo flamenco* como originalidad pudo favorecer su difusión y posterior tratamiento por los compositores. Ello provocará que autores como Glinka, Pedrell, Falla y Albéniz, entre otros, se interesen en la composición musical siguiendo los cánones del flamenco.

Otro de los motivos a los que alude la musicología ya ha sido citado anteriormente como característica fundamental del flamenco, a saber: la fuerte presencia de la improvisación. Esta perspectiva resulta acertada; ahora bien, no se pone de relieve que existen ciertas formas prefijadas y características musicales de cada *palo* que no varían y que, por tanto, pueden ser transcritas. Tengamos en cuenta, además, que una transcripción fiel de una grabación no tiene nada de improvisatorio que pueda dificultar la transcripción. La grabación queda así fijada y ya no se modifica. Por tanto, ¿dónde reside el problema de la improvisación? Cuestiones como éstas se manifiestan cuando se trata de anotar un canto o un toque haciendo repetir al intérprete su ejecución una y otra vez, ya que nunca será capaz de hacerlo de la misma forma<sup>38</sup>. Por fortuna, las técnicas de tratamiento de sonido que existen en la actualidad –a las que más adelante aludiremos– facilitan la tarea, salvando este problema.

---

<sup>38</sup> Estudiaremos de qué manera influye la improvisación en la transcripción en el apartado *El procedimiento de transcripción propiamente dicho*.



De cualquier manera, es necesario llevar a cabo un análisis exhaustivo de este fenómeno musical para precisar realmente los límites de la improvisación, identificando qué forma parte de esquemas preestablecidos y, por tanto, fijos. Traemos a colación, sobre este particular el testimonio de Carlos Ledermann (2008), quien refiere que los profanos en el flamenco argumentan que esta música es improvisada en su integridad<sup>39</sup>. Subrayamos aquí la importancia no sólo de poseer conocimientos musicales en general, sino de forma específica del flamenco para ser conscientes de la envergadura de estas cuestiones y no realizar, en cambio, comentarios poco acertados.

Para los lectores conocedores de los fundamentos de la música jazz realizaremos una comparación a vuelapluma entre la improvisación de esta música y el flamenco. Y es que aunque éste hace gala de un fuerte carácter improvisatorio, no tiene, por el contrario, la misma naturaleza, en este sentido, que el jazz. Es necesario, por ello, distinguir entre cómo improvisan ambas músicas, ya que no podemos atribuirles el mismo tipo de improvisación. Si un músico con formación jazzística se acerca al flamenco desde su concepción de improvisación puede caer en el error de considerar pertinentes elementos que no lo son, o viceversa. La importancia de la cuestión es tal por el hecho de que el jazz lleva mayor cantidad de estudios, ha sido más investigado que el flamenco. Un musicólogo podría pensar en la analogía existente entre el flamenco y el jazz y acudir a los tratados teóricos jazzísticos para aplicarlos al flamenco. En este caso podría incurrir en el mismo error acerca de la pertinencia de los elementos a transcribir.

---

<sup>39</sup> LEDERMANN, Carlos., "Y... ¿cómo la escribimos?" (2008). Accesible en: <http://caledermann.blogspot.com/2008/05/ycmo-la-escribimos.html>



Para ilustrar este ejemplo y comprender así, en su justa medida, cómo funciona la improvisación en el flamenco, anotamos las consideraciones de los hermanos Hurtado Torres (1998) en su libro *El arte de la escritura musical flamenca*<sup>40</sup>. Estos investigadores, en concreto, ponen de relieve, entre otras consideraciones, las analogías entre el flamenco y el jazz. Destacan que en el jazz se improvisa melódicamente sobre una base armónica dada con absoluta libertad, mientras que en el flamenco la improvisación es mediante, en contraste, *células* o *micro-estructuras* predefinidas<sup>41</sup>.

#### EJEMPLOS DE CÉLULAS O MOTIVOS



**Figura 5. Ejemplo de células improvisatorias por soleá**



**Audición 1. Células improvisatorias de la figura 5.**

En el flamenco, por lo general, contamos con multitud de elementos que forman una forma genérica musical: llamadas, cierres, remates, arpeggios,

---

<sup>40</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David., *El Arte de la Escritura Musical Flamenca*, X Bienal de Flamenco de Sevilla, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, 1998. p. 39.

<sup>41</sup> Obviamente este hecho no siempre es así, ya que en el flamenco también se puede improvisar mediante escalas. Con todo, no es ésta la forma más común de improvisación.



escalas, etc., componentes de un crisol musical que siempre será el mismo, aunque, cada vez, tendrá distinto sentido.

El baile es uno de los ejemplos más claros para los no iniciados en este sendero por la posibilidad de ver y escuchar lo que ocurre. Es fácil liberarse de la abstracción que supone la música flamenca al observar un baile que añade imagen en movimiento a la música al tiempo que viene a servir de referencia para los cambios de la misma<sup>42</sup>.

El tercer argumento de los expertos musicólogos lo encontraremos en las características de los informantes. No ocurre en todos, pero sí en su mayoría, por lo cual es un hecho notable. Si ellos manifiestan que no se puede escribir al tratarse de un testimonio único, que es imposible aprender, catalogar (y aluden a un mágico “duende”), ¿cómo vamos a pensar que va a ser fácil anotarlos con tales denominaciones? En cualquier caso, buena parte de los investigadores, de seguro, quedarían desanimados ante tales afirmaciones. Es un caso que les ocurre, con frecuencia, a los extranjeros que desean aprenderlo. Desde el propio ámbito de los intérpretes se ha venido alardeando de no poseer otra cultura que la del flamenco, de no saber leer ni escribir, argumentando que no lo necesitaban. Al hilo de estas explicaciones se deduce que para interpretar y crear música flamenca cabe prescindir, al parecer, de la cultura escrita, en la que se enmarca el pentagrama. El mismo Paco de Lucía afirma que resulta necesario padecer hambre para tocar bien la guitarra. Según su testimonio, aprendió a tocar el instrumento teniendo cada día en mente ayudar económicamente a su

---

<sup>42</sup> Insistimos en esta cuestión en un artículo sobre el baile flamenco en el que se explican algunas de las células utilizadas en el toque de acompañamiento en función de la estructura propuesta por la bailaora; cf. “La guitarra y el baile flamenco, un problema de comunicación.” Accesible en [www.relafare.eu/pdf\\_articulos/22\\_laguitarrayelbaileflamenco.pdf](http://www.relafare.eu/pdf_articulos/22_laguitarrayelbaileflamenco.pdf)



familia<sup>43</sup>. Ahora bien, no es este el marco para abordar esta perspectiva, de manera que el tema dedicado a la opinión de los artistas y flamencólogos será analizado con profundidad en el siguiente apartado.

En la cuestión que ahora nos ocupa, si la mayor parte de transcriptores proceden de campos ajenos al flamenco, contamos con otro problema: el desconocimiento de sus complejos entresijos musicales. Conocerlos permite, en efecto, realizar un trabajo más serio y riguroso. Y ¿qué sucede cuando a estos profesionales transmiten los guitarristas o flamencólogos la recurrente afirmación: “la guitarra flamenca no se puede transcribir”? Como podemos suponer, son numerosos los extranjeros que se acercan al flamenco; pero en su mayoría lo hacen para analizarlo desde puntos de vista que nada tienen que ver con la transcripción, salvo algunos casos de transcriptores como Alain Faucher o Claude Worms (2007)<sup>44</sup>.

¿Por qué las nociones vinculadas a la música escrita del flamenco tienen que partir de los teóricos y expertos de otras músicas? Todavía no existen suficientes especialistas en teoría musical del flamenco como para abordar esta difícil tarea. Por ello, han de desterrarse temores arcaicos para enfrentarse a la transcripción del flamenco con rigor. Se trata, en efecto, de una música, como

---

<sup>43</sup> AA.VV., *Francisco Sánchez, Paco de Lucía*, Madrid, Universal Music Spain, 2003, DVD.

<sup>44</sup> Véase FAUCHER, Alain., *La guitarra de Pepe Habichuela*, París, Esencias, Affadis, 1996.

\_\_\_\_\_. *El genio del Niño Ricardo*, París, Affedis, 2000.

\_\_\_\_\_. *La guitarra de Tomatito*, París, Affedis, 1998.

\_\_\_\_\_. *La guitarra flamenca de Moraito. Morao y Oro*, París, Affedis.

\_\_\_\_\_. *La guitarre gitane et flamenca*, Volúmen 2, PDG Music Publishing, 2001.

\_\_\_\_\_. *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*, París, Affedis, 1994.

HERRERO, Oscar y WORMS, Claude., *op. cit.*





tantas otras, revestida de sus características y rasgos peculiares. Resulta más fácil o más difícil, pero estamos, en fin, ante una manifestación musical y como tal puede ser transcrita.

Un ejemplo útil a la hora de ilustrar la dificultad que entraña el flamenco en sus diferentes facetas, especialmente en la musical, es el que encontramos en el marco de la enseñanza. En un artículo llevamos a cabo un pormenorizado estudio de las dificultades de aprendizaje de la materia<sup>45</sup> y, más adelante en este trabajo, dedicaremos un capítulo completo a la enseñanza del método de transcripción propuesto. Principalmente se pone de relieve la dificultad que conlleva enseñar una música tan compleja, variable y de la que, en efecto, no conocemos todos sus detalles<sup>46</sup>.

Al margen de la enseñanza impartida, se requiere estar suficientemente documentado y contar con una sólida preparación pedagógica. El flamenco, al igual que otras culturas tradicionales que tienen como eje principal de transmisión de conocimientos la oralidad, carece, por lo general, de estudios rigurosos. La complejidad y variabilidad del flamenco provoca, por ende, que su enseñanza sea más compleja que otras músicas de corte más reglado. Podemos deducir ahora, con facilidad, la dificultad que conlleva la tarea de transcripción para guitarra flamenca (más aún del cante), un muro inquebrantable que pocos se han atrevido a derribar.

---

<sup>45</sup> “Flamenco, ¡qué susto!”. Accesible en [www.relafare.eu/pdf\\_articulos/14\\_flamencoquesusto.pdf](http://www.relafare.eu/pdf_articulos/14_flamencoquesusto.pdf).

<sup>46</sup> Tengamos en cuenta que los estudios científicos circunscritos al flamenco cuentan tan sólo con varias décadas, mientras que sabemos de su existencia como tal desde mediados del XIX.



La musicología se había topado, en este sentido, con el flamenco en muchas ocasiones, como si se tratase de un obstáculo que hay que rodear para seguir avanzando. Formación musical y herramientas no le faltaban, si bien desde dentro y fuera se ponían trabas<sup>47</sup>. Cada vez más, los musicólogos se van interesando por el estudio del flamenco desde que Manuel García Matos (1987) e Hipólito Rossy lo hicieran. Rossy, en concreto, publica en 1966 su obra *Teoría del cante jondo*<sup>48</sup>. Se trata, en su conjunto, de una obra de sesgo científico-musical en la que aborda el flamenco desde su óptica como músico. Más tarde, habrá de tratar también temas históricos y de otra índole al tiempo que procura llevar a cabo un estudio completo del flamenco como manifestación musical. Nos quedamos, sea como fuere, con su interesante aportación musical, pionera en este marco.

Otro estudio de relieve es el que realizó el eminente folclorista –ya referido– Manuel García Matos en *Sobre el flamenco, estudios y notas*. Sus palabras resultan esclarecedoras para la cuestión que nos ocupa: “Desde el pasado siglo se anotaron melodías de cante flamenco, mas de valor muy dudoso para la investigación, debido al escaso número y clases y a la incorrección que de escritura transparentan en ocasiones.”<sup>49</sup>. Resulta un denominador común este lamento por parte de los investigadores vinculados a la música (citábamos ya,

---

<sup>47</sup> Ricardo Sanz, profesor en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, aludía, en una conferencia pronunciada en el Conservatorio Profesional de Danza de Albacete en Marzo de 2009, a la dificultad musical del flamenco, concentrada, sobre todo, en la rítmica tan variada y compleja. Es un ejemplo de cómo se ve el flamenco desde el conocimiento de su teoría musical.

<sup>48</sup> ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1966.

<sup>49</sup> GARCÍA MATOS, Manuel, *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Madrid, Editorial Cinterco, 1987, p. 17.



al principio del epígrafe, el caso de Lanzón). De hecho, se realizan numerosas transcripciones del cante, pero no se encuentra, en contraste, la correcta escritura. En este contexto, continúa García Matos su argumentación en el capítulo dedicado a la seguriya: “desde el pasado siglo y hasta los días presentes se han hecho, por folkloristas y músicos, numerosos traslados al pentagrama de la flamenca seguriya [...] mas, como decimos, en ninguno hubo de acertarse con el ritmo y compás característicos de ella.”<sup>50</sup>. Como se ve, se trata de un claro ejemplo de la dificultad perceptible en las transcripciones flamencas, lo cual nos da una idea del estado de la cuestión en su tiempo. En esta línea, podemos deducir que parte de las existentes en los fondos documentales y en el mercado están plagadas de errores provocados por esta visible dificultad. Más adelante indica García Matos sobre el ritmo de la seguriya que ningún autor, excepto él, ha sabido transcribir correctamente su compás. Descalifica, en concreto, a reconocidos autores como Turina o Torner en sus intentos de anotar este estilo.

En cualquier caso, constatamos buenos resultados en las tentativas de transcripción del cante realizadas en los últimos años por prestigiosos musicólogos. Sus acercamientos al flamenco van siendo, de hecho, cada vez más fructíferos.

---

<sup>50</sup> GARCÍA MATOS, Manuel, *op. cit.*, p. 116.



## Tangos del Camino

Versión: Juan "El Canastero"  
Guitarra: Rafael Santiago

Transcripción: Esteban Valdivieso

M.M. = 120

Andante

Ay que bai - le Car - me - la que bai - le - Car - me - la Ay  
con za - pa - tos blan - cos y me - dias de se - da y me - dias de se - da y  
me - dias ca - lás Ay que bai - le Car - me - la quees tá e - na - mo - rá.  
Ay, des - de que se fue mi Pe - pe  
yel huer - to no - seha re ga<sup>3</sup> - o yel huer - to no seha re - ga<sup>3</sup> - o.  
yel huer - to no - seha re - ga - o. Y  
la yer - bague - na no cre - ce yel pe - re - jil seha - se -  
ca<sup>3</sup> - o yel pe - re - jil seha se - ca<sup>3</sup> - o yel pe - re - jil seha se -  
ca - o.

Figura 6. Fragmento de *Tangos del camino* por Esteban Valdivieso<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Los musicólogos que se acercan a la escritura del flamenco lo suelen hacer en virtud de partituras de cante como ésta.



#### 4. ¿El flamenco se puede transcribir? La mirada de los flamencos.

Con frecuencia, se han alzado críticas desde el mundo de la musicología comparada y de artistas flamencos, flamencólogos y antiflamencos en contra de la escritura de esta música, sobre todo, en lo que hace al cante. Cada uno de ellos aporta argumentos diferentes que deben ser analizados y, por lo general, rebatidos. A este tenor, se han aducido en el epígrafe anterior las razones que esgrimían los artistas flamencos cuando opinaban sobre el carácter especial de su música, imposible, al parecer, de anotar.

Por ello, ha existido siempre una especie de dogma acerca de la imposibilidad de transcribir el flamenco, tanto en los musicólogos como en los flamencos. Los que se han alzado en contra de la posibilidad de escribir el flamenco manifiestan que no se puede codificar mediante la escritura la manera de interpretar esta música. No obstante, este problema no es del flamenco exclusivamente, sino que sucede en todos los estilos musicales en mayor o menor grado.

Para entender las razones que sostienen los artistas, no existe un testimonio más adecuado que el de Philippe Donnier (1989) en *Flamenco y musicología*: “algo parecido les pasa a muchos flamencos. Valiéndose del gran conocimiento de su arte [...] afirman que el flamenco no se puede ni se debe escribir”<sup>52</sup>. Y es que los intérpretes, partiendo de un profundo respeto y conocimiento de esta música compleja, consideran que es tan grandiosa que no puede “atraparse” en una partitura. En cambio, no existe música que un pentagrama no pueda conservar, valiéndose de la simbología pertinente. El

---

<sup>52</sup> DONNIER, PHILIPPE, “Flamenco y Musicología”, *Candil*, 61 (1989), p. 32.



hecho de que se conserve en un testimonio escrito no le resta importancia; es más, ayuda a difundir su grandeza. Frente a este argumento, algunos afirman que conocer el lenguaje musical provoca la pérdida de autenticidad. Juan Manuel Cañizares, como músico que conoce el ámbito académico y el flamenco, denomina esta perspectiva como “el prestigio de la incultura”<sup>53</sup>.

En el espacio que conjuga investigación y flamenco, Cristina Cruces ofrece su testimonio sobre la notación lamentando que los escasos recursos de representación de la música o la danza en el papel no hayan gozado de muchos adeptos<sup>54</sup>. En esta línea insta a los expertos a proponer una notación adecuada para la música flamenca que pueda adaptarse a su idiosincrasia. Nos alienta comprobar que trabajos como el que presentamos aquí son demandados cada vez más por una flamencología que va aumentando, de forma paulatina, su interés por los escritos musicales.

El catedrático de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, Manuel Cera, por su parte, en su artículo *En torno a la guitarra flamenca y su notación musical*, refiere: “cualquier lenguaje utilizado por el hombre es susceptible de ser transmitido mediante un conjunto de signos ordenados y dotados de significado de una forma consensuada”<sup>55</sup>. El hombre produce sonidos mediante la guitarra flamenca como con cualquier otro instrumento y, por tanto, es perfectamente anotable. Argumentos como este vienen dados por personas como Cera, catedráticos de guitarra flamenca, conocedores de la teoría musical y del flamenco a un tiempo y, por tanto, con

---

<sup>53</sup> Cañizares realiza estas declaraciones en una entrevista para la web *Flamenco-World*, accesible en <http://www.flamenco-world.com/artists/canizares/ecanizare22022007-1.htm>

<sup>54</sup> CRUCES, Cristina, *op.cit.*, pp. 63-107.

<sup>55</sup> CERA VERA, Manuel, *art. cit.* p. 112.



suficiente prestigio profesional y rigor científico como para dar credibilidad a este argumento.

Entre los “antiflamencos”, también llamados *antiflamenquistas* encontramos el notable caso de Eugenio Noël, quien, en su novela *Chamuscón y Cortadillo*, dijera aquello de “er cante no cabe en er papé”, afirmando, de forma rotunda, la imposibilidad de anotar el cante flamenco en el pentagrama. Por su parte, el eminente estudioso Philippe Donnier, en el método publicado en colaboración con Merengue de Córdoba (1985), escribe el siguiente prefacio:

Muchos aficionados piensan que una transcripción del Flamenco en notación musical es imposible. Si la expresión y el duende no podrán jamás ser transcritos, la métrica, rigurosa en la mayoría de los casos, las melodías y las estructuras rítmicas pueden perfectamente serlo, en lo que se refiere a la guitarra. [...]. Así se considerará cada presentación adoptada como una elección entre muchas otras posibles<sup>56</sup>.

Dos son las cuestiones importantes que apunta Donnier al hilo de la hipótesis que veníamos refiriendo: de un lado, el hecho de que desde dentro del flamenco se dictamine que es imposible su notación musical; por otro, su pensamiento de que sí se puede. Destaca que en todo momento se hacen elecciones, *selecciones* diríamos nosotros, a la hora de transcribir cada fragmento. Recordamos aquí la importancia que otorga Donnier al componente improvisatorio. “¿Quiere decir, por tanto, que no hay transcripción posible? Si

---

<sup>56</sup> DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA, *op. cit.* p. 3.



pretendemos utilizar estas transcripciones como se utilizan las clásicas, por supuesto que no”<sup>57</sup>.

Es necesario llamar la atención del lector por el hecho de que Donnier se refiere aquí a la parte cantada, la cual trata de manera diferente a la guitarra. Sin embargo, constituye un excelente ejemplo de la dificultad que conlleva transcribir el canto. También se deduce de su texto otro valioso dato respecto al objeto de las transcripciones, es decir: dependiendo de para quién lo hagamos, la transcripción tendrá validez o carecerá de ella. Este punto será desarrollado con amplitud en el epígrafe *¿Para qué, para quién?*

Así pues, los autores consultados en su conjunto coinciden en la realidad, aunque compleja, de transcribir la guitarra flamenca (y podemos afirmar, sin miedo a errar, que del canto aún más). Y lo demuestran con la publicación de sus métodos, puesto que es en el proceso de creación de los mismos cuando se percatan de ello. Igualmente, coinciden musicólogos y guitarristas en la existencia de elementos pertinentes y de otros que no son fundamentales o poseen carácter más improvisatorio.

A raíz de estos y otros comentarios de personalidades de reconocido prestigio integrados en el flamenco o al margen de este<sup>58</sup>, se deduce, en consecuencia, la complejidad en lo que hace a la transcripción del flamenco, acentuada en el aspecto vocal.

---

<sup>57</sup> DONNIER, Philippe, “Flamenco: elementos para transcripción del canto y la guitarra”. Accesible en: [www.sibetrans.com/actas/actas\\_3/07\\_donnier.pdf](http://www.sibetrans.com/actas/actas_3/07_donnier.pdf). p. 2.

<sup>58</sup> Con el término *integrados* en el flamenco nos referimos a aquellos que son intérpretes profesionales, con conocimientos o no de teoría de la música. Están al margen del flamenco los musicólogos no intérpretes, que se acercan al mismo desde sus conocimientos de teoría musical.





Pero demos un paso adelante, profundizando ahora en qué medida tienen parcialmente razón y en qué no los musicólogos, músicos y flamencólogos cuando aluden al hecho de plasmar en la partitura el canto y el toque. El flamenco es una música que, como la mayoría de las músicas de tradición oral, presenta no pocas dificultades en su transcripción. Sin embargo, hagamos hincapié en las palabras que acabamos de referir, *como la mayoría de las músicas de tradición oral*, para darnos cuenta de que estas dificultades no son exclusivas del flamenco, como han pretendido, sobre todo, los artistas por desconocimiento. Sirvan estas líneas como reivindicación de la posibilidad de notación musical que ofrece el flamenco.

Como hemos visto, los musicólogos tienen parte de razón en que el flamenco atesora un alto componente improvisatorio. Guitarra, canto y baile interpretan realizando continuas variantes sobre un modelo aprendido y preexistente. Pero, ¿acaso no es una característica común a las músicas de tradición oral las variaciones espontáneas de melodías tipo? Los mismos intérpretes son prácticamente incapaces de repetir la misma melodía dos veces exactamente igual, ni aun siendo una a continuación de otra. Y, a pesar de ello, existen múltiples transcripciones de ellas.

Mantle Hood (2001), como transcriptor, refiere un sencillo ejemplo en el que se percibe la dificultad de transcribir músicas que han sido creadas al margen de la notación tradicional y sobre las cuales no tenemos apenas conocimientos: “Lo que aplicado a la música occidental había constituido para mí una entretenida y fluida habilidad, en el caso de la música javanesa



comenzaba a parecer una tortura de ejercicio”<sup>59</sup>. En realidad alude a que la *traducción* del sonido al papel resulta más compleja cuando no se está familiarizado con dichos sonidos. Es el mismo caso que ocurre con el flamenco, teniendo en cuenta, no obstante, la amplia distancia existente entre el sistema musical javanés y el flamenco. En efecto, hablamos de atrapar en el papel músicas que han sido creadas y transmitidas oralmente al amparo de sistemas musicales diferentes al occidental. Comparando una transcripción de cante o guitarra flamenca con una de música javanesa encontraríamos dificultades diferentes. Resulta necesario concentrar esfuerzos diferenciados en diferentes tipos de músicas: unos en aspectos rítmicos, otros melódicos, armónicos, texturales, etcétera.

Hood pone de relieve en sus palabras la falta de formación en músicas no occidentales que existe en los planes de estudio de musicología. La formación de los musicólogos se basa, principalmente, en la música occidental, quedando las materias relacionadas con la etnomusicología como una rama de especialización. Por ello la familiaridad con culturas musicales como la flamenca u otro tipo no occidental es escasa, cuestión que lleva a los transcriptores a encontrar nuevos problemas a la hora de efectuar su trabajo con idiomas sonoros que desconocen.

## 5. ¿Por qué transcribir?

En el apartado precedente, quedaban apuntadas varias razones que nos llevaban a la transcripción de obras de guitarra flamenca. Omar Metioui (2002),

---

<sup>59</sup> HOOD, Mantle, “Transcripción y Notación”, *Las culturas Musicales*, Madrid Editorial Trotta, 2001, p. 81.



por su parte, enumera de manera clara los pros y contras a la hora de escribir la música en papel<sup>60</sup>. Aquí comprobamos, en efecto, algunos de los motivos. De esta manera, como ventajas podemos aducir, a modo de síntesis, las siguientes:

- La salvaguarda de las melodías.

Cuando Metioui alude a *melodías*, nosotros nos referimos, en el argot, a *falsetas* u obras completas, a modo de transposición a nuestro lenguaje. Así pues, escribiendo la música es más fácil que perdure porque los intérpretes mueren, pero los registros sonoros y escritos se mantienen. Ocurre que, a veces, no existe registro sonoro de la partitura, puesto que ha sido anotada sin haber sido grabada. Al menos, tenemos a nuestra disposición un escueto material del que podemos obtener la grabación si fuese necesario.

- Proporciona material de análisis a los investigadores.

Sobre los sonidos todo oyente, al margen de su cualificación profesional, puede opinar desde su percepción musical. Sin embargo, en el caso de las partituras, sólo aquellos oyentes con cierta formación musical pueden emitir su criterio.

- Facilita la difusión universal de esta música, permitiendo que aquellos que no dispongan de un profesor puedan aprender y adentrarse en el universo estético de un músico.

---

<sup>60</sup> METIOUI Omar, “Critéries sur la transcription de la musique orale”, *Patrimoine Musical*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 2002, pp. 63-107.



- Constituye un apoyo a la memoria.

En este sentido, es más fácil memorizar una falseta con la partitura, puesto que a la memoria táctil y musical se une la visual. Sirvan a modo de ejemplificación los textos que se aprenden en el marco del teatro, donde se parte claramente de una referencia visual conjugada con reglas mnemotécnicas.

- Facilita la enseñanza.

Este punto está claramente relacionado con el anterior, puesto que el material escrito sirve para que el alumno refresque la memoria, recordando lo que ha aprendido en clase al tiempo que asimila las directrices adquiridas<sup>61</sup>. Asimismo, pueden llevarse a cabo diferentes análisis de las obras de guitarristas relevantes, estudios sobre interpretación, etc.

- Dota a la música de prestigio.

Este prestigio viene dado por el estatus de ciencia que puede alcanzar cualquier disciplina que presenta textos técnicos escritos. No es exactamente prestigio lo que buscamos con las transcripciones, sino desmontar los mitos proclamados por los intelectuales de la música culta, con afirmaciones que se refieren a que la música flamenca es improvisación en todo momento, que no tiene fundamentos melódicos o armónicos y que carece de estructura formal<sup>62</sup>. Conforman un buen número los que se han cuestionado desde dentro y fuera

---

<sup>61</sup> Véase La aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música. Una aplicación didáctica.

<sup>62</sup> Recordamos este concepto tratado en el epígrafe ¿El flamenco se puede transcribir? La visión de los musicólogos.



del flamenco: “¿escribir la música flamenca? ¿Se puede, para qué, qué es eso? ¿Desde cuándo el flamenco es cosa de académicos, intelectuales y copistas musicales? ¡El flamenco no se puede escribir!”<sup>63</sup>.

En determinados países del Este de Europa la música supone un símbolo de identidad nacional. Tanto es así que desde el punto de vista educativo se aborda el hecho musical como una aproximación holística, en palabras de José Antonio Rodríguez (2010)<sup>64</sup>. Esto resulta una prueba inequívoca del interés que puede tener la transcripción de estas músicas. Cabe imaginar que el flamenco, como música oriunda de España, podría gozar de la misma consideración.

Although music is separated into specific musical activities comprising listening to and understanding music, performing and creating music through composing and improvising, in practice a more holistic approach to music education is usually adopted. This approach is often seen as a vehicle for developing wider cultural

---

<sup>63</sup> LEDDERMAN, CARLOS., *op. cit.*

<sup>64</sup> RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. y DOGANI, K. (2010): “Music in schools across Europe: analysis, interpretation and guidelines for music education in the framework of the European Union” en CARLSBURG, G.-B. von; LIIMETS, A.; GAIZUTIS, A. (Eds.): *Music Inside and Outside The School. Baltische Studien zur Erziehungs- und Sozialwissenschaft*. Frankfurt / Berlin / New York / Oxford / Bern: Peter Lang Verlag.

Nuestra propuesta de traducción: Aunque la música se divide en actividades específicas musicales abarcando la escucha y el entendimiento de la música, la interpretación y la creación musical a través de la composición y la improvisación, en la práctica un enfoque más holístico a la educación musical es generalmente adoptado. Este enfoque es a menudo visto como un vehículo para el desarrollo de un mayor entendimiento cultural a través del compromiso con la música de todo el mundo, pero en muchos países también es visto como un vehículo importante para la preservación de una identidad nacional y los alumnos son expuestos a la cultura popular tradicional (música y danza) de ese país. Esto es particularmente frecuente en los países de Europa, como Grecia, Eslovenia, Estonia, etc.



understanding through engagement with music from around the globe, but in many countries is also seen as an important vehicle for preserving a national identity and learners are often exposed to the traditional folk culture (music and dance) of that country. This is particularly prevalent in eastern European countries, like Greece, Slovenia, Estonia, etc.

Sin embargo, continuando con Metioui, encontramos que indica varias desventajas. Mencionamos las que tienen relación con nuestro caso:

- Sustitución del maestro por la partitura.

Todavía en el caso del cante esto no es posible, ya que las partituras existentes actualmente no proporcionan la información necesaria en su integridad para la interpretación exacta. En el caso que nos ocupa, el de la guitarra sí es factible y bastante frecuente; pero al contrario de lo que pueda parecer, ello no constituye una desventaja. Aplicando nuestra argumentación a otro ámbito, ¿tendríamos que quemar todos los libros de matemáticas para que los profesores tengan trabajo? Por esta razón, el interesado en la materia puede acudir a un maestro en aras de profundizar y ampliar sus conocimientos. De otra manera, sin partituras que lo inicien en este estilo podría no haberse adentrado en el Flamenco.

- Reemplazo de la improvisación.

Si el guitarrista se limita a interpretar la partitura *stricto sensu*, no practicará la improvisación a pequeña escala, típica del flamenco. Sin embargo, puede hacer un uso inteligente de la partitura. De esta suerte, posibilita que sirva de referencia al tiempo que deja lugar para la variación espontánea. Así pues, según el uso que se le otorgue, puede reemplazarse o no la improvisación.



En este marco, como se sabe, la guitarra flamenca, a lo largo de su historia, ha seguido el habitual proceso de enseñanza por medio de la tradición oral. Los guitarristas, de hecho, aprendían imitándose unos a otros. Este proceder presentaba grandes ventajas pues favorecían ciertos aspectos como son la educación auditiva a edades tempranas, la memoria musical, desarrollo de la improvisación, etc.<sup>65</sup>

Ya hemos afirmado que la escritura del flamenco incluso sería perniciosa para su enriquecimiento<sup>66</sup>. Cuando se aducen afirmaciones de este tipo, se está desatendiendo, al tiempo, la validez de la partitura como fuente para la investigación de características técnicas y musicales de la guitarra flamenca<sup>67</sup>.

Cabe tener en cuenta que una partitura de música flamenca no está concebida con el único fin de ser interpretada, ya sea cante, guitarra o incluso baile. ¿No facilitaríamos, por ello, la labor del etnomusicólogo que desea investigar proporcionándole la música escrita en vez de sólo las grabaciones? Obviamente él mismo podría realizarlas –formación tiene para ello–, pero si las encuentra ya realizadas, probablemente pueda ampliar su muestra adjuntándolas a las que él haya llevado a cabo. También este sendero facilita al

---

<sup>65</sup> En el proceso de enseñanza tradicional, el alumno aprende de su maestro en virtud de la imitación y la memorización. La propia incapacidad del ser humano de reproducir exactamente igual un cante dos veces seguidas hace que el alumno escuche, inevitablemente, variaciones. Casi sin darse cuenta, improvisa llegando a fijar incluso parte de esas improvisaciones incorporándolas a la obra. Este proceder, claro está, no es exclusivo de la música flamenca, sino un fenómeno muy frecuente en las músicas de tradición oral.

<sup>66</sup> Autores como Philippe Donnier, en la conferencia impartida en el curso *El flamenco es música*, dirigido por José Luis Navarro y Rafael Infante (Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 2008), defiende el “analfabetismo” del flamenco esgrimiendo argumentos similares a este.

<sup>67</sup> Así lo ponen de relieve variados argumentos presentados en estas páginas.



músico o musicólogo llevar a cabo un trabajo de análisis de las características del flamenco gracias a la signica de las partituras. Las posibilidades son alentadoras, más aún que en el caso de las transcripciones concebidas para ser interpretadas al cante.

Por otra parte, la faceta de intérprete no está extendida entre los guitarristas flamencos actuales. Y es cierto que buena parte del panorama guitarrístico contempla la esperable doble vertiente: compositor-guitarrista. ¿No sería beneficioso para el flamenco contar con intérpretes que se limitaran a tocar las obras de los guitarristas íntegramente, llevando a cabo así una interesante labor de conservación y difusión de tan valioso conocimiento? Podemos citar, entre otras, el CD de Rafael Riqueni *Maestros*, como ejemplo de un relevante guitarrista que graba un disco en el que se limita a interpretar obras compuestas por otros guitarristas<sup>68</sup>.

La utilidad de las transcripciones, tanto del tipo que presentamos en este trabajo como de aquellas realizadas para la interpretación, resulta evidente en los conservatorios de música. De hecho, este *corpus* constituye el material documental imprescindible para asignaturas fundamentales en los planes de estudio tales como instrumento, análisis musical o armonía del flamenco.

Concluyamos el apartado presidido por la pregunta *¿para qué transcribir?* con el testimonio de Philippe Donnier en *Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra*:

---

<sup>68</sup> RIQUENI, Rafael, *Maestros*. Discos Probéticos. 1994





Si se puede admitir la elaboración de materiales escritos que hacen más fácil el análisis y el entendimiento de la música oral, pretender enseñar músicas de tradición oral por medio de documentos escritos sería totalmente contradictorio<sup>69</sup>.

Desde el punto de vista de la tradición oral, efectivamente, carece de sentido la enseñanza en virtud de la partitura o cualquier otro sistema de notación. Sin embargo, al extraer el proceso de transmisión de conocimientos de este contexto, cobra plena relevancia. Los conservatorios de música, con sus enseñanzas regladas, representan un buen ejemplo de esta circunstancia.

## 6. ¿Para quién, para qué?

En cuanto al destinatario de la transcripción y su finalidad, traemos a colación, una vez más, el testimonio de Donnier, quien viene a expresarse en estos términos:

No existen transcripciones objetivas sino transcripciones realizadas con un objetivo claramente definido. A cada objetivo corresponde uno o varios tipos de representación. Dentro de los objetivos, se tiene que tener en cuenta el tipo, los conocimientos culturales y técnicos del público al cual van dirigidas las transcripciones<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> DONNIER, Philippe, *op. cit.*, p. 2.

<sup>70</sup> DONNIER, Philippe, *op. cit.*, p. 15.



En efecto, podemos estar de acuerdo con que la transcripción depende de:

- El destinatario.

Las necesidades estético-musicales de un guitarrista flamenco no son las mismas que las de un pianista. Caso análogo sucede con un músico respecto a un musicólogo. Así, el guitarrista se vale de la partitura principalmente para interpretarla; por ello cuantas más anotaciones sobre interpretación le hagamos, más fidedigno y garantizado será su acceso a la música. Aquí, por añadido, la presentación de las notas juega un importante papel. La exhaustividad en la notación no debe provocar partituras ilegibles. El musicólogo, por su parte, dependiendo de qué aspecto quiera estudiar necesitará más o menos anotaciones. En este caso, no debemos escatimar en el grado de precisión.



## Junto a la ermita (Fandangos de Huelva)



Figura 7. Fragmento de transcripción en primera fase de *Junto a la ermita*. Fandangos de Huelva de Francisco Javier Escobar. Según el destinatario, habrá de tener unos u otros elementos. En este caso, no se incluyen digitaciones u otras indicaciones para la interpretación, por lo cual deducimos que no es una partitura para interpretar, sino destinada al análisis musical.



- El fin al que se destina la partitura.

Si se trata de una investigación sobre características musicales del flamenco quizá no debemos hacer anotaciones de interpretación, más propias de una partitura de guitarra flamenca. En cambio, si vamos a realizar un análisis de los ritmos *tipo* del flamenco, no son necesarias las anotaciones de armonía o melodía.



Figura 8. Partitura destinada a la interpretación por un guitarrista. En ella se indica la digitación.

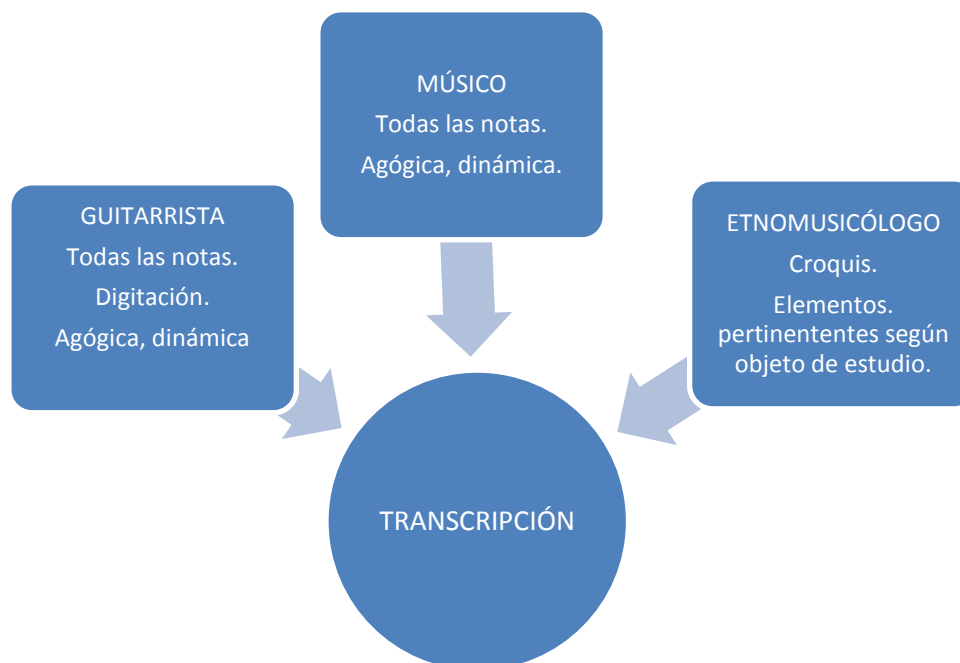


En función del destinatario vamos a encontrar una cantidad de trabajo u otra. De esta manera, la partitura para el estudio de aspectos como la armonía, el ritmo o la melodía no requieren tanto una codificación pormenorizada como la destinada a la interpretación. En esta última deben aparecer elementos no presentes en la primera: digitación, agrupación de notas, etc. Por tanto, es más laboriosa la partitura destinada a la interpretación o ejecución instrumental, dada la cantidad de información adicional que precisa.

Lola Fernández, por su parte, ofrece su obra *Teoría musical del flamenco*, útil para comprender los entresijos musicales a los que nos referimos. En la revista *Alma 100*, escribía recientemente en la columna de Carlos Ledermann “A mi parecer, no existe una única manera de transcribir, aunque no todas las opciones sean válidas. El conocimiento integral de la música y las circunstancias de aplicación marcarán el criterio a seguir.”<sup>71</sup>. El pórtico contextualizador se trataba de una discusión entre la autora y Ledermann sobre cómo ha de anotarse el compás de la soleá. Vemos cómo posiciones aparentemente irreconciliables buscan, por ende, un mismo fin: anotar la partitura de la manera más clara posible a fin de facilitar la tarea interpretativa. Pero en el proceso de transmisión de conocimientos es muy importante, además, tener en cuenta al receptor de la información.

---

<sup>71</sup> *Alma 100, Revista de flamenco*, 75 (2007), p. 15.



**Figura 9. Según el destinatario, la transcripción puede realizarse atendiendo a diferentes conceptos.**

#### El perfil del guitarrista que lee partituras.

Las características del guitarrista que accede a las partituras para interpretarlas se encuadran en dos perfiles diferentes. Por un lado, se encuentran los que ya tienen formación previa en flamenco. Ello posibilita que, sin tener anotados todos los elementos en la partitura, el intérprete pueda realizar la ejecución con alto grado de correspondencia en base a su conocimiento de los códigos del flamenco. Es decir, pueden faltarle las indicaciones de dinámica, agógica, etc., y aún así comprender el carácter de la pieza<sup>72</sup>. Además, suelen utilizar el apoyo del audio para entender y memorizar la obra.

---

<sup>72</sup> Véase *El procedimiento de transcripción propiamente dicho* para entender cómo y en qué medida un guitarrista flamenco puede comprender la partitura incompleta.



El segundo perfil responde a aquellos que quieren aprender el toque, ya sea sin conocimientos del mismo o provenientes del mundo de la música académica. Los guitarristas académicos esperan ver, por ello, en la partitura todo lo que necesitan, pues están acostumbrados dado que la guitarra clásica tiene como fuente principal de aprendizaje la música escrita. En estos casos, una partitura con abundancia de detalles facilitará el acercamiento a su correcta interpretación.

## **7. La transcripción en etnomusicología: su aplicación al flamenco.**

En primer lugar, hemos de realizar una clara distinción entre dos partes bien diferenciadas que suelen presentar las investigaciones de carácter etnomusicológico. Nos referimos, en concreto, a esta ciencia por ser la que trata directamente la transcripción y, por tanto, la que más se asemeja a nuestra área de conocimiento. Estas partes vienen dadas por el trabajo de campo y el posterior estudio de los materiales recogidos<sup>73</sup>.

El trabajo de campo se materializa en la recogida de datos *in situ*. En nuestro caso, éste queda plasmado en la recopilación del material y su transcripción: vídeos, grabaciones, entrevistas, fotografías, etc.; en definitiva, todo elemento que permita y facilite la práctica transcriptora. Lo realmente imprescindible aquí es obtener las grabaciones sonoras; lo demás puede ser de notoria utilidad y valía pero no imprescindible en una primera aproximación. Si posteriormente queremos profundizar en la grabación, entonces sí tendremos la

---

<sup>73</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique, *Etnomusicología*, Madrid, Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana, 2003, p. 363.



obligación de acudir a fotografías o vídeo. De hecho, la digitación precisa del vídeo como herramienta instrumental que permite visualizar la utilización de los dedos necesarios en la interpretación.

¿Pero qué elementos resultan imprescindibles? ¿Cómo lo sabemos? Enrique Cámara<sup>74</sup> alude a la necesidad de integrarnos en la comunidad que estemos estudiando. Así pues, tendremos que conocer a los guitarristas flamencos, conversar con ellos, investigar cómo funciona su música. Antonio Hurtado (2006) va aún más allá, postulando que resulta imprescindible conocer el repertorio en aras de emprender la labor de discernimiento y transcripción<sup>75</sup>. Es más, debemos conocerlo mejor que los informantes para prescindir de los elementos que no sean trascendentales. Esta postura, sin embargo, discrepa con lo que expone, en colaboración con su hermano, al afirmar: “lo más adecuado sería ajustar el metro a la canción [...] y nunca hacer el proceso al revés”<sup>76</sup>.

¿Esto quiere decir que no podemos deducir el compás sabiendo de qué palo se trata? El conocimiento de los estilos aporta datos interesantes que, antes de comenzar a transcribir, podemos anotar. Posteriormente, durante el proceso de transcripción, podrá revisarse cualquier anotación previa que hayamos realizado, en caso de que la música nos sugiera algún cambio en los patrones preestablecidos. Esta actitud, obviamente, no tiene razón de ser cuando

---

<sup>74</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique., *Etnomusicología*, Madrid, Col. Música Hispana, Ediciones del ICCMU, 2003.

<sup>75</sup> HURTADO TORRES, Antonio., “La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca”, *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba*, 4 (2006), p. 262

<sup>76</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David, “Nuevos enfoques en la transcripción musical del flamenco”, *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco»*, 4 (2006), p. 257.





recibimos el encargo de transcribir determinadas grabaciones sonoras con un fin no de estudio sino de preservar escrita la música. En esta situación, nosotros debemos anotar cualquier directriz, sin plantearnos si se trata de una cuestión accidental o básica.

En cualquier caso, no sólo cabe la obligación de conocer el repertorio sino el material escrito existente sobre el objeto de investigación. Debemos realizar, por ello, un estudio profundo y exhaustivo que delimite el estado de la cuestión. De esta manera, evitaremos errores al adentrarnos en la investigación sin conocer qué se ha escrito sobre ello. Este proceder puede llevarnos a ofrecer conclusiones erróneas o no suficientemente avaladas. Hemos de conocer, en consonancia, el conjunto integral de las publicaciones en la materia.

Otro tema que cabe considerar es la objetividad aséptica del investigador. Con todo, el análisis de la realidad conlleva, inexorablemente, la inclusión del punto de vista del investigador, de ahí que ante un mismo hecho podamos tener dos interpretaciones incluso antagónicas en el campo de la exégesis o hermenéutica. La realidad es sólo una, la música, pero las partituras obtenidas de una sola grabación podrían ser decenas e incluso más.

Cuando hacemos una transcripción según nuestra formación, cultura, capacidad, etc., obtenemos una personal *reducción de la realidad* mediante el lenguaje de la notación musical. De esta manera, explicamos aquello que hemos analizado con un idioma fácilmente entendible para un horizonte de



expectativas universal<sup>77</sup>, aún a riesgo de prescindir de datos no relevantes o imprescindibles en el camino. Pero dicha reducción podrá ser tan diferente como sea el *status* del transcriptor. En cualquier caso, hemos de constatar que el sistema de escritura occidental se adecúa objetivamente a la realidad musical en un alto porcentaje.

Ahora bien, en las músicas de tradición oral la escritura es siempre posterior al nacimiento del hecho musical. Por ello, si tratamos de aplicar un sistema teórico que es ajeno a una música que además tiene siglos de historia, probablemente encontremos problemas.

Comprobamos, en este sentido, que los expertos en la ciencia del estudio y transcripción de las músicas de tradición oral<sup>78</sup> no son capaces de ponerse de acuerdo, de concertar un sistema lo más universal posible de transcripción, un método común. No pretendemos, por nuestra parte, sino ofrecer una visión lo más objetiva posible de la transcripción para guitarra flamenca, sin que ello implique, por supuesto, que este trabajo sea un método universal y el único válido. Si con la escritura de la guitarra flamenca llevásemos al menos un siglo o quizá tan sólo cincuenta años de reuniones de expertos, el campo de la transcripción de esta música se encontraría en un estadio avanzado.

---

<sup>77</sup> Por establecer un símil, el sistema de notación musical occidental es como el inglés en el mundo, entendido como el idioma universal aunque todo el mundo no lo conozca. Este es el marco en el que queremos definir la universalidad de nuestro estudio.

<sup>78</sup> LOCKE, David., *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm*, White Cliffs Media, Gilsum, New Hampshire, 1998.

AROM, Simha., *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*, 1991.



Donnier, por su parte, considera que pueden ser transcritos los cantes flamencos, pero también que no se puede pretender emplear el sistema de notación de la música clásica. Por ello, formula un sistema gráfico diferente al del lenguaje musical occidental, aunque parta del mismo. Así pues, vamos a descartarlo en nuestro estudio, ya que en nuestro propósito de emplear el lenguaje más extendido por excelencia que es la notación occidental, no podemos valernos de este medio.

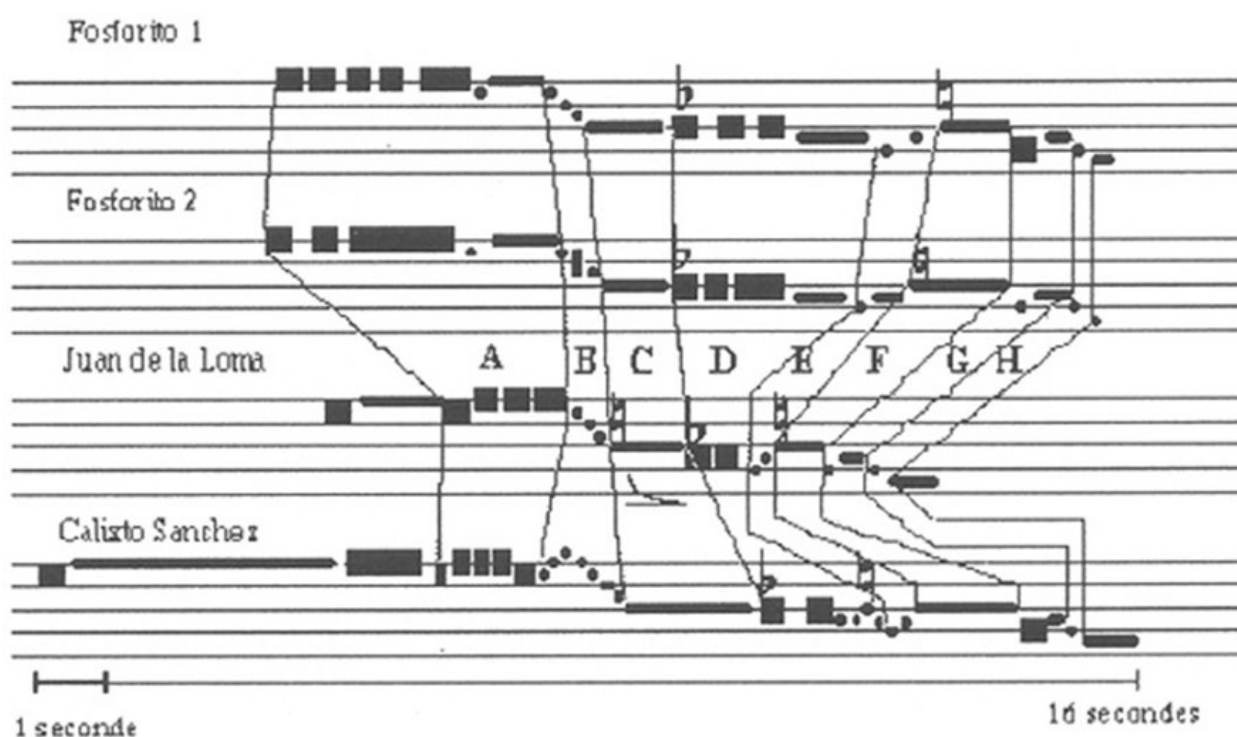


Figura 10. Sistema de transcripción de Philippe Donnier.

Resulta necesario resaltar la importancia de las transcripciones realizadas por el colectivo de los etnomusicólogos. Gracias a ellos son numerosos los materiales que, de otra manera, podían haber quedado relegados al olvido. La mayor parte de estudios musicales sobre cuestiones musicales del cante viene



de la mano de este colectivo. Sin ellos, el fundamento de este trabajo se vería seriamente mermado.

## **8. La formación del transcriptor.**

Coincidimos con Cámara en la necesidad de una formación de alto nivel en el investigador, encauzada en el sentido de la teoría musical y el flamenco; es decir: por un lado, conocimientos teóricos de notación musical, armonía, habilidades para el dictado musical..., y por otro, de los estilos, la técnica flamenca, teoría musical del flamenco, etc. Si además posee la facultad de interpretar con la habilidad mínima necesaria para ejecutar las piezas que transcribe, la formación será la más completa posible. Un conocimiento amplio, aunque complementario e integral, va a facilitar la labor al tiempo que permite obtener un resultado certero<sup>79</sup>.

Ahora bien, ¿puede un músico flamenco sin conocimientos musicales enfrentarse a la transcripción? ¿Y un músico experto en transcripción a la escritura de guitarra flamenca? Cámara y Hurtado han insistido en la necesaria formación del transcriptor.

Desde esta perspectiva, si de algún tipo de formación no podemos prescindir es de la musical. En otro terreno, ¿podríamos redactar un texto en

---

<sup>79</sup> Los ejemplos de investigadores del flamenco que se acercan desde una buena formación musical son bastante frecuentes en los últimos años. Citemos el caso de Manuel Granados en *Teoría musical de la guitarra flamenca*, Barcelona, Beethoven, 1998.



inglés sin conocer el idioma? Por tanto, el requisito mínimo imprescindible es el conocimiento básico del lenguaje musical. Además, es necesario gozar de un oído educado en lo que hace a la audición musical. Complementando esta formación básica, son esenciales los estudios de armonía, lectura de partituras de guitarra, etc., campos que ayudan al transcriptor a familiarizarse con la escritura y audición.

Transcribir sin conocer el flamenco es perfectamente posible. Lo que también nos parece probable es que en este caso se cometan múltiples errores por no haber asimilado la naturaleza e idiosincrasia de esta música<sup>80</sup>. Estar al tanto de las estructuras rítmicas, el uso de los modos o cómo se escribe una alzapúa es una notoria ventaja ya que el cerebro asocia fácilmente lo que escucha con la representación escrita de dichos elementos. Los conocimientos de teoría musical del flamenco le facilitarán, por ende, la tarea de situarse en el marco adecuado. Por ello, resulta más rápido identificar las características de la obra que transcribir y escribirla siguiendo los cánones actuales en beneficio de una comprensión universal de la partitura.

La mayoría de los musicólogos contemporáneos que han publicado obras con transcripciones de flamenco lo han hecho tras un estudio profundo de esta música. Por su parte, los guitarristas sin conocimientos musicales se han preocupado de adquirir una buena formación en el campo del lenguaje musical para llevar a cabo su obra.

---

<sup>80</sup> En nuestras transcripciones hemos podido comprobar cómo una bulería de 12 tiempos necesitaba ser transcrita en 6, debido a su cuadratura en las frases. Sin un buen conocimiento del flamenco, podíamos haber caído en el error de escribir a 12 tiempos u otro compás rompiendo, por tanto, con la idiosincrasia de esta obra que requiere del 6/4 para presentar una escritura coherente.



## LA FORMACIÓN DEL TRANSCRIPTOR

Flamenco	Teoría musical
<ul style="list-style-type: none"><li>• Repertorio.</li><li>• Características de cada palo.</li><li>• Técnica interpretativa.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Dictados.</li><li>• Armonía.</li><li>• Lenguaje musical.</li><li>• Oído educado.</li></ul>

Además de una sólida formación en los campos de la teoría musical y del flamenco, conocer la práctica del instrumento conlleva una serie de ventajas: poder interpretar en la guitarra las transcripciones realizadas, comprobando si las digitaciones son factibles. También la interpretación permite comprobar si la partitura resulta coherente en lo que se refiere a digitación, articulación, carácter, dinámica o agógica; si la notación es sencilla de comprender para aprender su ejecución o resulta demasiado compleja o si hay elementos que deban ser eliminados por no ser pertinentes.

En el campo de la música culta, el compositor ha de conocer los instrumentos para los que compone, para poder crear música capaz de ser interpretada. Si no fuera así, la composición carecería de validez. Un hecho similar ocurre con la transcripción: si el transcriptor conoce el instrumento podrá utilizar las reglas de interpretación del mismo para escribir las notas. En múltiples ocasiones surgen dudas, por ejemplo aquellas que tienen lugar en los acordes. ¿Qué notas lo forman? Una buena forma de resolver este problema es ubicar el acorde en la guitarra y ver qué notas podrían sonar.



## 9. Sistema de notación tradicional: una cuestión para el debate.

En el campo de la etnomusicología se ha debatido ampliamente sobre cuestiones de transcripción, como se ha indicado en el epígrafe *La transcripción en etnomusicología*. Pues bien, uno de los temas más complejos viene dado por el lenguaje empleado a la hora de transcribir. Se alude a qué símbolos han de añadirse al lenguaje musical occidental a fin de anotar cada una de las peculiaridades de las músicas de tradición oral. Los investigadores de la teoría musical y transcripción del flamenco, por su parte, formulan su propia terminología e indican las pautas que deben ser tenidas en cuenta.

Las cuestiones que atañen al sistema de notación no son exclusivas del flamenco. Por ejemplo, en las transcripciones de músicas ajenas al mundo occidental encontramos propuestas de ampliación o cambio del lenguaje musical con objeto de obtener unas partituras que describan mejor lo que se oye. Es el caso del mencionado Locke (1998), que anota:

“I have chosen my symbols with great care: my descriptive terminology attempts to resonate with the feeling of performance, and my system of musical notation tries to guide the reader toward an African musical concept [...] I have decided to write the music in a modified version of staff notation”<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Nuestra propuesta de transcripción sería “He elegido mis símbolos con mucho cuidado: mi terminología descriptiva intenta resonar con el sentimiento de la interpretación, y mi sistema de notación musical trata de guiar al lector hacia un concepto de música africana [...] me he decidido a escribir la música en una versión modificada de la notación convencional.”



Con todo, partimos de una pregunta inicial: ¿Hasta qué punto las directrices de la UNESCO<sup>82</sup> sobre transcripción de la música tradicional son útiles para nuestra labor? No obstante, es necesario plantearse y precisar el destinatario. Si nos referimos a una comunidad de investigadores o etnomusicólogos lo más conveniente sería hacer uso, claro está, de estas recomendaciones. Proporcionamos así una notoria cantidad de información que permitirá a los estudiosos acceder a un trabajo bastante más aproximado a la realidad. Sin embargo, si pretendemos codificar partituras para ser interpretadas, lo lógico es presentar una partitura con la cantidad imprescindible de signos no convencionales que permitan la ejecución exacta de la obra. De esta manera se evita la lectura farragosa de partituras.

Donnier, a este respecto, denuncia, en *Flamenco y musicología* (1989), que la mayoría de las transcripciones de guitarra se hacen en 3/4, 6/8..., compases que son ajenos al flamenco. Se refiere, en este sentido, a la transcripción de los compases de doce tiempos en amalgama o hemiolia de compases binarios y ternarios<sup>83</sup>. Postula la adopción de un sistema como el que utiliza el jazz – cifrado americano– por ser un sistema universal. Gracias a esta estrategia, será comprendido por los músicos en una dimensión universal.

Mención aparte merecen los guitarristas flamencos con conocimientos del lenguaje musical que publican sus métodos en el mercado editorial. La mayoría de ellos incluyen, por lo general, grabaciones sonoras. Como se ve, se trata este de un dato interesante que viene a apoyar la tesis que postula la

---

<sup>82</sup> Véase Apéndice II.

<sup>83</sup> DONNIER, Philippe, *op. cit.* p. 32.





insuficiencia de la notación del sistema moderno<sup>84</sup>. Es habitual observar indicaciones acerca de las diferencias palmarias entre lo escrito y lo grabado. Se infiere fácilmente, por ello, la dificultad de transcribir una música que no ha sido creada al amparo del sistema de notación de la música occidental.

También deducimos, en el cotejo entre audición y partitura, que buena parte de los autores consideran ciertos elementos no pertinentes a la hora de ser anotados como fijos, sino que, al ser ocasionales, carecen de importancia. Traemos a colación el caso de Max Hexzorg (2008), el cual utiliza el concepto *goshnotes*, que entendemos como “notas fantasma” o “notas de relleno”

También he añadido algunas “goshnotes” en paréntesis allí donde eran audibles y podían servir de ayuda. Sin embargo, he intentado omitir las pocas notas “accidentales” (notas no intencionadas) y variaciones “innecesarias” que habrían llevado a la partitura a proporciones incomprensibles. [...] Aconsejo la utilización de este libro junto a las grabaciones, como referencia.<sup>85</sup>

En realidad se trata de una elección de elementos pertinentes, subrayando que existen notas no intencionadas que no considera útil anotar.

Citemos, por su especial relevancia, las advertencias de Óscar Herrero (2001) en sus publicaciones<sup>86</sup>. Este autor, riguroso investigador de la didáctica de la guitarra flamenca, indica en sus tratados que puede haber pequeñas variantes entre lo anotado y lo grabado; es decir, diferencias que, por supuesto,

---

<sup>84</sup> Tiene su origen, en efecto, en la escritura neumática para evolucionar hasta el que se utiliza en la actualidad.

<sup>85</sup> HEXZORG Max, *Campo de la Verdad*. Libro de partituras. Madrid, RGB Arte Visual. 2008, p.7.

<sup>86</sup> HERRERO, Óscar, *La guitarra flamenca paso a paso*, Madrid, RGB Arte Visual, 2001.



van a ser mínimas e irrelevantes pero que existen. Ahora bien, los guitarristas con escasos conocimientos flamencos que adquieran sus trabajos podrían pensar: ¿puedo depositar mi confianza en un profesor que no es capaz de escribir en la partitura lo que compone o ejecuta?

Herrero compone los ejercicios y falsetas que publica y, por tanto, podemos decir que nadie mejor que él los conoce. No podemos asegurar si escribe sus propios ejercicios mientras los compone o el proceso se organiza en composición sobre el instrumento y su posterior plasmación en papel. Pero si ni una persona con la formación y experiencia de su nivel es capaz de escribir lo que él mismo compone e interpreta con exactitud, ¿no será que realmente no domina tanto la materia? Nada más lejos de la realidad.

El carácter improvisatorio del flamenco permite cambiar una nota por otra similar, un acorde por otro, una célula rítmica por otra. Herrero es consciente de ello y, en consecuencia, aconseja al alumno que no se detenga en comprobar si una nota concreta se corresponde o no con la grabación, ya que en realidad ello no es tan importante para ejecutar la guitarra flamenca; cuestión impensable, por ejemplo, en la guitarra clásica de los conservatorios.

“¡El flamenco no se aprende en libros!” conforman las primeras palabras en los manuales didácticos *La guitarra flamenca de...*<sup>87</sup>. Más adelante aclara que esta opinión es compartida por los propios autores, aunque matizan que los libros son un medio “sumamente adecuado”. Termina concluyendo que si bien se ha transcrito la música con la mayor fidelidad posible, son necesarias

---

<sup>87</sup> JUNDT, BRUNO y MERMOUD, CLAUDIO, *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*, Berna, Encuentro Productions, 2000, p. 16



aclaraciones precisas. De forma análoga, encontramos nuevamente, al igual que ocurre con Herrero, que “puede suceder que la versión lenta no corresponda con la original, lo que resulta inevitable.”. Y es que en estos métodos se proporcionan las grabaciones en formato vídeo, en los que los autores realizan dos versiones de sus composiciones, a velocidad normal y con un tempo más lento. Cuando se interpreta por segunda vez, es fácil que exista una variación respecto a la primera, y más aún si se hace de manera más ralentizada. Y aquí tiene cabida la escasa importancia que se concede a la fidelidad de las partituras –por mucho que se acentúe, como anotábamos en este método– y la consiguiente dificultad para los transcriptores.

Anotamos, a este respecto, la interesante afirmación que hace Mantle Hood sobre esta cuestión: “los símbolos monómicos de la notación occidental son incapaces de expresar ciertas sutilezas de duración en el ritmo”<sup>88</sup>. Este prestigioso experto en transcripción ya alude a la insuficiencia del sistema musical occidental para la escritura de “sutilezas” rítmicas. ¿No es acaso el flamenco un vasto conjunto de dichas sutilezas?

La notación musical utilizada hoy día es el resultado de un largo proceso iniciado en el cambio del primer milenio. La evolución del lenguaje musical pasa por una ampliación del mismo<sup>89</sup> y, en este caso, dicha ampliación viene obligada por un instrumento de reciente<sup>90</sup> incorporación a la partitura. Si los

---

<sup>88</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.* p. 112

<sup>89</sup> Gracias a ello tenemos hoy día un sistema mucho más avanzado que el que se creó en la Edad Media.

<sup>90</sup> Al decir *reciente* nos referimos a que las transcripciones de este instrumento no cuentan con más de un siglo y, además, sólo en los últimos años se está generalizando.



nuevos símbolos no son aceptados universalmente, no trascenderán y, por tanto, no resultarán útiles.

Con miras más ambiciosas que la mera ampliación, Donnier refiere la necesidad de un *metalenguaje* que abarque más allá de la mera notación musical, siendo un lenguaje nuevo. De esta manera, tendríamos una partitura aún más explícita. Sin embargo, estamos ante el problema anteriormente referido en lo que hace a la elección de la notación. Cuanto más estándar sea esta, más universal será nuestro trabajo. En virtud de esta estrategia, haremos accesible nuestro trabajo a una mayor cantidad de personas. Por el contrario, si nos alejamos de esta notación obligaremos al lector interesado a aprender este nuevo lenguaje. Lo más adecuado sería, pues, proporcionar las bases para que ese *metalenguaje* sea universalmente aceptado y conocido. Una vez realizada esta labor, estaríamos en condiciones de presentar nuestra obra con la seguridad de ser aceptada y comprendida por la comunidad en su integridad.

Si nuestro propósito es que un músico pueda identificar rápidamente lo que oye gracias a nuestra partitura, ¿para qué hemos de crear un nuevo lenguaje? Viene a ser como pretender que un músico aprenda primero el sistema de notación moderna para trabajar en la sección documental de partituras. Ello no haría sino limitar la posibilidad de ser comprendida por el mayor número de personas.



## CARACTERÍSTICAS DE LOS SISTEMAS DE NOTACIÓN

Sistema de notación tradicional	Nuevo sistema
<ul style="list-style-type: none"><li>• Universal (occidental).</li><li>• Conocido previamente por el transcriptor.</li><li>• Información necesaria.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• No universal.</li><li>• Necesario crearlo.</li><li>• Más preciso y completo.</li></ul>

### 10. La transcripción del cante.

Capítulo aparte merece la transcripción del cante, menos extendida que la guitarra (por su escasa demanda) pero sorprendentemente más estudiada en el ámbito de la musicología del flamenco. A lo largo de nuestro trabajo hemos realizado numerosas referencias a la escritura del cante, por lo que tiene en común con la guitarra. Por ello continuaremos profundizando en los argumentos ya expuestos.

Históricamente han sido definidos el baile, el cante y la guitarra como los tres pilares fundamentales del flamenco. De una continua interacción entre ellos se configuró el flamenco como hoy lo conocemos. Por ello y teniendo en cuenta la importancia de la interacción entre estos tres elementos, hemos considerado



la relevancia de transcribirlos y estudiar sus particularidades, al menos en primera instancia

La proliferación de estudios etnomusicológicos sobre el cante podría deberse principalmente a una mayor inclinación del ser humano por la música cantada. Sería lógico que, por esta razón, se haya prestado más atención al cante. Paradójicamente no puede compararse el número de transcripciones de guitarra con las de cante, lo que viene a reforzar la necesidad de cubrir esta importante laguna a la que aludíamos en otro lugar<sup>91</sup>. Hasta ahora los cantaores no se han interesado por las partituras como cauce de transmisión estética, probablemente debido a sus nulos o escasos conocimientos de lenguaje musical. Incluso para buena parte de la comunidad de este arte todavía está por ver la utilidad de partituras de cante flamenco, al margen del ámbito puramente investigador.

Además, la etnomusicología se ha encargado más de la música cantada que de la puramente instrumental en el campo de la transcripción. Donnier realiza, sobre este particular, unas indicaciones en *Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra*:

Muchas músicas de tradición oral siguen un sistema de pulsaciones regulares y son susceptibles de ser transcritas por medio de la notación clásica. La estructura temporal de otras muchas recuerda al lenguaje hablado. En este último caso, no se puede pretender transcribirlas con el sistema clásico.

Este autor se refiere a los cantes sin guitarra, en los que no existe un compás que encorsete las letras en una métrica fija, sino que es la propia

---

<sup>91</sup> Véase el epígrafe *¿Por qué transcribir?*



declamación la que marca los esquemas rítmicos. Entendido así el cante, no podría transcribirse con el sistema clásico tradicional.

Dos son las diferencias esenciales que encontramos entre el cante y la guitarra. Para el cante serían necesarios símbolos específicos a fin de anotar intervalos inferiores al semitono. De hecho, es típico en el cante lo que se conoce como *microtonalismo*, esto es, el uso de sonidos inferiores al semitono, algunas comas por encima o por debajo de este. El cante, por tanto, se define como una música no temperada, al contrario que la guitarra, instrumento que está afinado en virtud de dicho sistema<sup>92</sup>. El cante utiliza, en cambio, entonaciones fuera de él; por consiguiente, existen microtonos que no pueden reflejarse mediante la notación actual correspondiente al temperado. Se da, pues, un hecho que puede resultar contraproducente a saber: la guitarra acompaña, en virtud del sistema temperado, sonidos enmarcados en el temperamento desigual producido por el cante.

Llama, por tanto, particularmente la atención el hecho de que un sistema no temperado se acompañe de otro temperado. Al contrario de lo que se puede pensar, no sobreviene ningún problema de sonido, cacofonía o choque alguno de frecuencias próximas que produzcan intervalos disonantes o desafinados molestos para el oído. Quizá ello se deba al diferente timbre de ambos instrumentos. Podemos inferir, en consecuencia, la dificultad de transcribir mediante el sistema de notación occidental, creado al amparo de la música

---

<sup>92</sup> La característica más importante de este sistema es la división de la música en tonos y semitonos, justo al contrario que el sistema atemperado, que utiliza intervalos inferiores al semitono.



temperada, el cante flamenco, cuya característica principal es justamente la contraria.

La segunda divergencia fundamental es aquella que se refiere al timbre. En la guitarra, la máxima diferencia de timbre se encuentra en una misma nota que se toca en cuatro cuerdas diferentes. Sin embargo, cualquier oído no será capaz de reconocer esa variación tímbrica, sino que más bien habrá de ser uno fino y educado. En el cante, una misma nota puede darse de distintas formas, tantas como cambios en la forma de la cavidad bucal, posición de la lengua, labios, etc. Y cuando el cantaor interpreta una nota introduce, en muchas ocasiones, el vibrato, lo cual añade una dificultad más a la tarea de reconocimiento de la altura<sup>93</sup>.

Así pues, mientras que en la guitarra el cambio de timbre es apenas un factor importante, en el cante presenta un desafiante reto por las incontables posibilidades de variación tímbrica. Este hecho ilustra la diferencia instrumental existente entre dos de los pilares fundamentales del flamenco y la importancia de conocer ambos de cara a la implementación de la labor transcriptor.

### **El repertorio de cante**

Hemos seleccionado obras o fragmentos tanto *a capella* como con acompañamiento para constatar la relevancia de este último en el grado de

---

<sup>93</sup> El vibrato se define como una variación periódica de la frecuencia. En la guitarra se interpreta moviendo sutilmente el dedo que pulsa la nota de forma paralela al mástil, a intervalos regulares.





dificultad de la transcripción del cante. El estilo de voz ha sido tanto eminentemente melismático como silábico, con el propósito de presentar dos maneras opuestas de cantar. En cualquier caso, las transcripciones son émicas<sup>94</sup>, ya que no hemos considerado relevantes en nuestro estudio algunos elementos exclusivos del cante como son los intervalos comacromáticos<sup>95</sup> y cierto tipo de adornos.

Para transcribir el cante era necesario seleccionar, primeramente, una grabación *a palo seco*<sup>96</sup>, de la cual obtener el esqueleto melódico-rítmico y obviar los adornos y notas de paso, dada la dificultad que encierran los intervalos inferiores al semitono de los que hace gala constantemente el flamenco y que además, son inútiles en el caso de la guitarra flamenca.

En primer lugar analizamos la Toná Chica cantada por Rafael Romero "El Gallina"<sup>97</sup>. El hecho de no existir guitarra acompañante permite centrar nuestra atención en la voz sin elementos distractores o confusores. Cuando se simplifica el contorno melódico, la toná chica resulta ser un modelo sencillo de transcripción del cante. El hecho de no existir más instrumentos que la voz posibilita una audición clara, facilitando la tarea de discriminación de notas.

---

<sup>94</sup> Véase Tipos de transcripción.

<sup>95</sup> Intervalos cuyo valor es de una o varias comas. Un tono está dividido en 9 comas, de manera que estos intervalos tienen un valor inferior a este e incluso al semitono.

<sup>96</sup> Término que se utiliza en el flamenco para definir los cantes que se ejecutan sin acompañamiento de guitarra, *a capella*.

<sup>97</sup> *Enciclopedia de los estilos flamencos. De la a a la z*. Madrid, Universal Music, 2007. Toná chica y del Cristo - "Los Olivaritos del Valle" - Rafael Romero. Disco 12.



## Toná chica

Rafael Romero "El gallina"

yo no te o-bli - go gi - ta - na de que, me quie-ra la fuer-za si no es de tu

7 vo lun- tad- lo que a ti te pa - rez - ca. yo soy co-mo a-quel vie -

13 -jo que los - o mo-ros cau-ti - va - ron por mu-chos mar - ti-rios que le

19 die- ron - nun - ca ol-vida su ro - sa - rio\_\_ ay

24 has - ta el o\_\_\_\_ li - va - ri - to del va - lle

Figura 11. Fragmento de transcripción émica de la toná chica del Gallina.

Para el cante con acompañamiento hemos elegido dos temas: en primer lugar, un fandango de sencilla armonía en la guitarra y claro esquema melódico en el cante, cuyo desarrollo tiene lugar en modo mayor hasta el final de la pieza. Ahora la dificultad es mayor, respecto a la toná, en cuanto a que resulta necesario aislar el cante de la guitarra. En él, apreciamos la facilidad de transcribir un cante despojado de melismas y de rítmica simple (3/4 del fandango). Constatamos en esta pieza, como en las demás de cante, la dificultad de transcribir los melismas, cuestión que no tiene lugar, como se sabe, en la guitarra flamenca.



Fandango del "Acalmao"

Cejilla VII

Rafael Hoces

The musical score is written for guitar in 3/4 time, key of D major. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The guitar part includes a section labeled 'Aire' (Aire) starting at measure 6. The lyrics are: 'ay rea-li da que bo-ni - to el pen-sa mien-to que se ha-ce rea-li - dad por que no es ta di - cien - do lo bo - ni-to que es cre - ar da an - do le vi - a los sue - ños'.

ay rea-li da que bo-ni - to el pen-sa

6 mien-to que se ha-ce rea-li - dad

12 por que no es ta di - cien - do lo bo - ni-to que es cre - ar

17 da an - do le vi - a los sue - ños

Figura 12. Fragmento de Fandango del Acalmao<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Del *Andévalo hasta Gata; por los caminos del cante*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, BBG producciones; Marzo de 1997. Volumen 2, pista 3. Fandango de



Por otra parte, transcribimos los *Tangos de la Volaera*<sup>99</sup>, cantados por Dolores "La Porróna". En ellos se presenta un acompañamiento rasgueado en cuatro tiempos que no interfiere demasiado en la percepción de la línea melódica. Despojarla de melismas simplifica la transcripción, quedando la línea melódica más sencilla incluso que si se tratase de un tema de guitarra. El estilo de este tema resulta más claro, por ser eminentemente silábico<sup>100</sup>.

Concluimos en este apartado, a raíz de nuestro pequeño estudio de la transcripción del canto que ésta resulta más compleja que la de la guitarra y el baile, precisamente por utilizar un sistema, el atemperado, al que no estamos acostumbrados. Asimismo, este sistema ya de por sí resulta más complejo, al abarcar sus sonidos más allá de los 12 semitonos que comprende una octava temperada. Otra dificultad existente en el canto es el desplazamiento continuo de la línea melódica sobre el acompañamiento. Las formas de los cantos no se encuentran plenamente fijadas, como si se trata de la lectura de una partitura en la que las notas son siempre las mismas. Al contrario, el cantaor recrea el canto en cada momento, alargando los valores, cambiando acentuaciones, modificando las alturas, etc. Ello supone que cuando se transcribe el canto tomando la referencia del acompañamiento para averiguar acentos o alturas, resulta que este no sólo no es útil sino que puede inducir a error, cuando no se da dicha coincidencia voz-acompañamiento.

---

Manolillo "el Acalmao" (A. Iglesias). Al canto Eduardo Garrocho y al toque José Luís Rodríguez.

<sup>99</sup> AA, VV. *Graná baila por tangos*. Granada. Producciones Peligrosas, 1997. CD. Pista 10. Dolores "La Porróna" al canto y Paco Cortés a la guitarra. Véase la partitura de este canto en *Tipos de transcripción*.

<sup>100</sup> El término *silábico* hace referencia al estilo de canto en el que cada sílaba se corresponde con una nota, opuesto al melismático en el que una sílaba se interpreta con varios sonidos.



## 11. La transcripción del baile.

La transcripción del baile es el tema menos tratado de los tradicionalmente llamados pilares del flamenco: cante, baile y toque. Seguramente, como en el cante, se deba, en un principio, al hecho de la no necesidad, puesto que los bailaores y profesores de danza no emplean la notación musical para memorizar o enseñar sus coreografías. Por esta razón, no se anotan ni la rítmica de los pies ni las coreografías; ni siquiera instituciones como los conservatorios de danza recurren a este procedimiento. Tampoco los etnomusicólogos se ocupan de este campo, inclinándose por cuestiones de índole musical antes que dancística. Por tanto, la utilidad didáctica de las transcripciones de baile de los maestros reconocidos o de los profesores mismos es prácticamente nula. Habría que pensar en ellas como un medio de conservación de las coreografías en beneficio de su estudio por los investigadores. Si observamos los tratados de baile actual, nos percataremos, en efecto, de las escasas anotaciones que incluyen movimientos coreográficos o rítmica de pies. A modo de excepción, es importante destacar el trabajo de Pedro R. Alarcón (2003), pues supone un compendio de anotaciones sobre el baile flamenco<sup>101</sup>. Dichas anotaciones parten, en concreto de lenguaje musical occidental a fin de crear una simbología específica en la escritura.

---

<sup>101</sup> ALARCÓN ALJARO, Pedro R., *Método pedagógico de interacción música/danza*, Málaga, Edición del autor, 2003.



## Punta-palma, tacón-palma, planta-palma

The image displays a musical score for guitar flamenco, specifically focusing on foot techniques. It is organized into four systems, each representing a different foot technique: Punta-palma, Tacón-palma, Planta-palma, and another variation. Each system consists of a top staff with a 3/4 time signature and a bottom staff with three staves labeled P, T, and Pl. The notation includes notes, rests, and slurs, representing different foot techniques: Punta-palma, Tacón-palma, and Planta-palma. The score is written in a style that combines musical notation with rhythmic notation, using notes and rests to represent the timing of the foot movements. The first system is marked with a 3/4 time signature. The subsequent systems are marked with a 5/4 time signature. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a fast and intricate rhythm. The score is written in a style that combines musical notation with rhythmic notation, using notes and rests to represent the timing of the foot movements. The first system is marked with a 3/4 time signature. The subsequent systems are marked with a 5/4 time signature. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a fast and intricate rhythm.

Figura 13. Partitura extraída del *Método pedagógico de interacción música-danza*. En ella podemos apreciar tres sistemas a modo de instrumentos. *Supra*, una línea rítmica con semicorcheas en 3/4, utilizada como referencia. A continuación dos trigramas, uno para cada pie, unidas por una línea punteada. Dentro de cada pie se especifica *Tacón*, *punta* o *planta*.



En efecto, partiendo de un *monograma* sobre el que va edificando las *células rítmicas* pertinentes –sean *figuras* de *corcheas*, *negras* o *blancas*–, el autor adapta en *trigramas* la técnica de ambos pies, sobre *punta* (P), *tacón* (T) y *pies planta* (PI). Este pórtico de entrada nos adentra en una serie de ejercicios propuestos que atañen a la *planta*, *tacón*, *punta*, *puntera*, *tacón raspado* y *flic-flac*. Existe, además, una especial atención a tres capítulos para entender el carácter rítmico del baile canónico, a saber: ejercicios tradicionales, combinaciones técnicas y *escobillas*, de alegrías, tarantos, garrotín o martinete. La obra está enriquecida, por añadidura, con gráficas fotografías, en las que se reflejan las técnicas referidas.

Salvo casos de esta naturaleza, los flamencólogos conocedores del baile como materia de investigación no suelen atender, en contraste, a las coreografías y rítmicas a nivel de transcripción. Además, cuando lo hacen, se limitan a anotar secciones coreográficas sin ningún tipo de simbología musical, sólo con vocablos. Queda atestiguada, en este sentido, la escasa utilidad que se concede a las transcripciones para baile.

Hemos recurrido a la transcripción del baile en aras de comprender la transcripción rítmica, que es la que tiene lugar en este campo. Para ello hemos seleccionado material obtenido directamente en nuestra práctica docente, marco en el que resulta posible la interacción intérprete-transcriptor. Constatamos, tras la implementación de las transcripciones, que éstas resultan sencillas, salvando las distancias, comparadas con la guitarra flamenca. La forma más simple de trabajar con el baile es mediante el visionado de vídeo o anotando en directo los esquemas de pies generados por el bailar. No hemos considerado, por tanto, necesario implementar mayor número de transcripciones, ya que estimamos que la dificultad es sensiblemente inferior al cante y la guitarra.



Desde esta perspectiva, el baile hemos seleccionado ejercicios de calentamiento relacionados directamente con las alegrías, apartado en el que interesa la transcripción rítmica. No se han tenido en cuenta, por ello, las diferentes maneras que tiene el bailar de golpear en el suelo, ya que el timbre en estas transcripciones no aporta nada al objeto principal de nuestro estudio, la guitarra flamenca.

Hasta el momento, hemos profundizado en uno de los campos donde más sentido podría tener la transcripción: los conservatorios de danza, preguntando a profesores y alumnos en calidad de informantes, para que nos brinden su opinión acerca de la utilidad de plasmar en partitura los bailes. En este marco, varios alumnos coinciden en que “estaría bien escribir los zapateados porque en un futuro viene bien para recordarlos, pero es difícil, ya que si no usamos el solfeo, podemos olvidar el lenguaje que usamos para escribirlos”. Argumentan, al tiempo, que el método más idóneo y propicio para ellos es la grabación en vídeo, porque, de esta manera, lo recuerdan con más facilidad mediante la memoria visual. De sus palabras, deducimos, en consecuencia, que la visualización y audición resulta mucho más sencilla que la lectura, puesto que en esta el intelecto realiza un mayor esfuerzo al tener que descifrar los signos.

Respecto al sistema de notación, el alumnado echa en falta, además, que se implante un lenguaje común y consensuado. En este contexto hemos podido revisar diferentes sistemas de notación, pero todos respondían a palabras o dibujos, ninguno, como contrapunto, a la escritura musical en sí. Los alumnos encuentran, por ello, una notoria rémora en la utilidad de este sistema: *recordar* el significado de la simbología mediante reglas mnemotécnicas. Es más, cuando se trata de un baile aprendido recientemente no existe problema alguno; sin





embargo, los alumnos han comprobado cómo cuando el baile ha quedado atrás en su memoria, no recuerdan la notación y, por tanto, no les sirve de mucho. Consideran interesante, en general, un diccionario, a modo de lexicón, que les ayude a recordar los significados de los términos.

Por otra parte, los profesores de danza estiman que deben conocer las escrituras propias de coreografía, porque si no se escriben, se corre el riesgo de perder el patrimonio dancístico. De esta suerte, proponen la *conservación* de las creaciones artísticas como motivo importante por el cual se deben anotar las coreografías. En este punto, coinciden los alumnos con Metioui, quien, según se ha indicado, postulaba la misma argumentación a nivel musical.

Si al hilo de lo expuesto, ni los profesores, alumnos o investigadores se valen de las transcripciones en notación musical de ritmos y coreografías, ¿para qué transcribir? Para responder a esta pregunta tendremos que acudir a campos en los que sí tendría perfecto sentido dichas transcripciones, es decir: el ámbito académico de la guitarra flamenca.

En este sentido, es tarea inexcusable en el guitarrista flamenco el acompañamiento al baile. Sin embargo, no siempre se dispone de un bailaor/-a con el que poder aprender y practicar. Incluso cuando se tiene ocasión, el aprendizaje se torna difícil dado el carácter improvisatorio y la complejidad de su lenguaje rítmico.

En la especialidad de guitarra flamenca, impartida en los conservatorios profesionales, existe una asignatura denominada *Iniciación al acompañamiento al baile*. Pues bien, en la mayoría de los casos no se cuenta con un bailaor, con lo cual la tarea del profesor se torna ardua. Es en estos casos cuando la notación



musical del baile podría tener su utilidad, pudiendo el docente valerse de estos esquemas rítmicos a fin de enseñar a los alumnos las bases del acompañamiento. ¿No facilitaría la tarea a un aprendiz bisoño tener escritos los *ritmos-tipo* de cada palo? Si se encuentran anotados los diferentes ritmos de acompañamiento, podrá aprenderlos y, en consecuencia, diferenciarlos. Así pues, en la enseñanza de la guitarra flamenca sí tendría utilidad esta herramienta como apoyo a los estudios teóricos del acompañamiento.

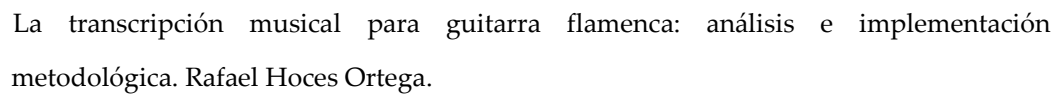
Otro campo que podemos atender con estas transcripciones es, como se podrá deducir, el de los musicólogos. Estas partituras de los bailes se usan para describir los *ritmos-tipo* y ahondar en la sutil relación entre cante, baile y guitarra. Sería interesante, en este sentido, realizar un estudio minucioso de cómo interaccionan estos tres referentes fundamentales. Una forma clara de ver este fenómeno es mediante el estudio de los elementos musicales que presentan todos en común. En lo meramente dancístico, el estudio de los musicólogos puede aportar datos sobre el origen y evolución de los distintos *palos* bailables.

Los préstamos entre diferentes estilos son habituales en el baile, de tal suerte que un esquema de pies usado en alegrías puede estar presente, sin cambio alguno, en la forma genérica de la soleá por bulerías. Un fenómeno análogo ocurre en la guitarra, pero, en este caso, la armonía suele marcar una diferencia evidente que en el baile no sucede por carecer este de dicha armonía. La transcripción de los ritmos de baile no precisa, además, de la presencia del bailar o de una grabación de vídeo del mismo cuando se realiza simplemente la escritura de dichos ritmos, sin indicación técnica alguna.

Sobre este particular, las técnicas que comprende el baile flamenco, en función de la parte del pie con la que se golpea el suelo, son: punta, media



punta, tacón, tacón raspado, planta y lateral. Se opta, en bastantes ocasiones, por el cambio de técnica para dar sensación de variedad rítmica, pero a veces se percibe que el ritmo no cambia, sino que el elemento que lo hace es el timbre. El sonido que producen es fácilmente distinguible para un oído educado. De hecho, el buen ejecutante es aquel que realiza las distintas técnicas realzando las diferencias entre sus sonidos. Como no podía ser de otra manera, el baile también atesora sus anotaciones. Traemos a colación aquí, por la afinidad de la Escuela Bolera y el flamenco, una partitura de Bolera en la que aparecen los movimientos organizados en sistemas a la manera de una obra para orquesta donde se desglosan los instrumentos.



nuation

27. Aquí tiene lugar una mezcla entre notación desde el lenguaje musical y con grafías que indican los movimientos a realizar.



Referimos, a este respecto, otro ejemplo nuestro de transcripción musical. Se trata de ejercicios preparatorios, que si bien están pensados dentro del compás de alegrías, no pertenecen a ningún palo en concreto. Encontramos, grupos rítmicos que son habitualmente interpretados en diversos estilos de baile:

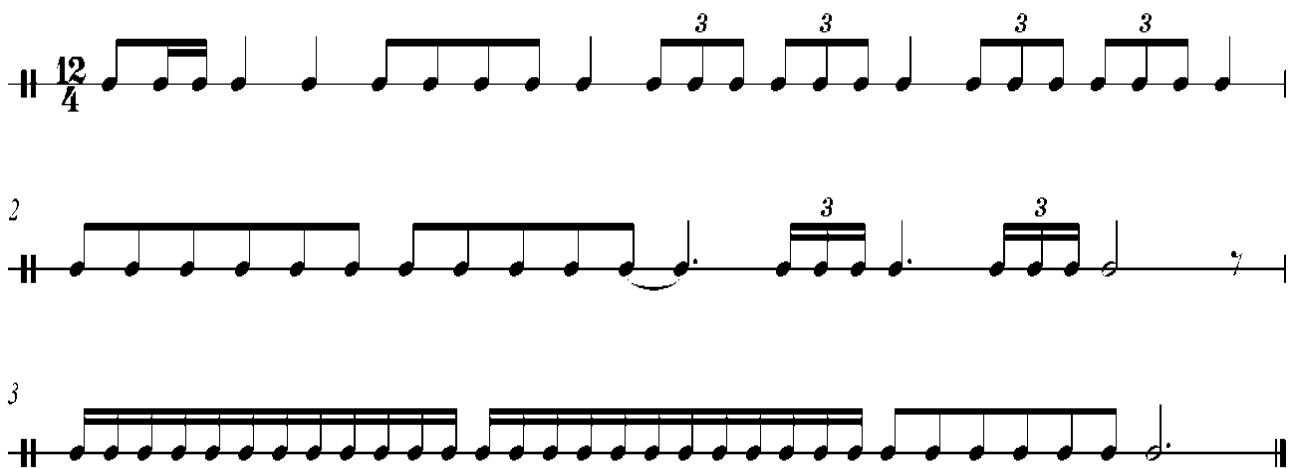
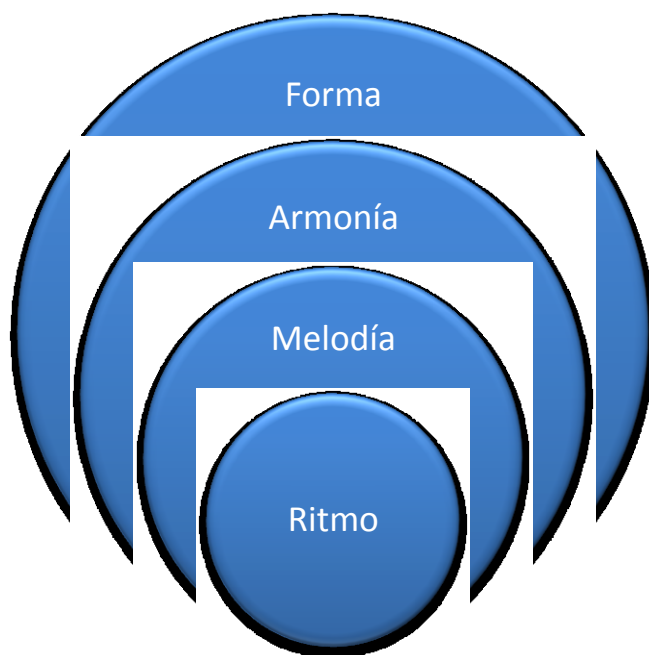


Figura 15. Esquemas rítmicos de calentamiento.



La transcripción del baile, como se puede deducir a la luz de esta partitura, resulta más sencilla y rápida que la de la guitarra. Ello es así atendiendo a las cuatro cualidades del sonido ilustradas en el siguiente diagrama:



El elemento más sencillo que toda música contiene por definición es el ritmo, que puede ser métrico o libre (con o sin compás). Para obtener una melodía necesitamos, de entrada, la altura del sonido y el ritmo mientras que para que exista armonía deben darse más de dos melodías simultáneas. Por ello, si sólo transcribimos siguiendo el parámetro rítmico, no encontraremos las dificultades de la melodía o armonía.

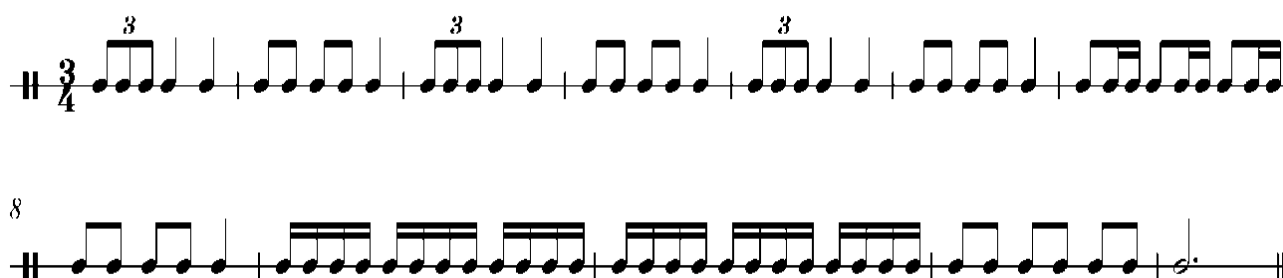


Figura 16. Esquemas empleados en la escobilla de alegrías.



### **III.**

#### **MARCO TEÓRICO.**



En el marco del estado de la cuestión, resulta indispensable analizar, como un primer paso, la bibliografía circunscrita a la transcripción para guitarra flamenca. De entrada, al plantearnos este punto, se comprueba que no contamos, a tenor de los fondos documentales y el mercado, con estudios específicos. Para encontrar algún tema directamente relacionado con la guitarra flamenca hemos acudido a la investigación en fondos documentales, bases de datos, así como en variados recursos de internet donde hemos encontrado únicamente, de forma específica, un *blog* sobre la materia, el cual, además, sólo contempla la cifra<sup>103</sup>. Asimismo, el conservatorio superior de Córdoba ha publicado variados artículos de los hermanos Hurtado y Manuel Cera<sup>104</sup>. Este dato no es sino una prueba más del escaso número de estudios circunscritos a aspectos musicales del flamenco.

En efecto, la bibliografía técnico-musical flamenca existente es realmente escasa. Sobre el flamenco en general, sin embargo, se han escrito multitud de obras y desde muy diversas disciplinas. Son variados los estudios literarios, históricos, antropológicos..., en contraposición a la escasez de enfoques musicales. Además, buena parte de las obras están plagadas de opiniones, aportando datos impregnados de subjetividad y filtrados por el gusto personal del que escribe. Felizmente, en el ámbito de las tesis doctorales podemos destacar, en otras, las de Philippe Donnier (1996)<sup>105</sup> y Julio Andrés Blasco

---

<sup>103</sup> LEIVA, Miguel. "Transcripciones Guitarra Flamenca". Accesible en: <http://transcribir.wordpress.com/>.

<sup>104</sup> CERA, Manuel., *op. cit.*

<sup>105</sup> DONNIER, Philippe, *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*, París, Universidad de París, 1996.





(2008)<sup>106</sup>, ambas de contenido musical y llevadas a cabo desde el conocimiento profundo de la teoría musical occidental y del flamenco. Por ello, hemos prescindido del grupo de publicaciones de temática ajena al fenómeno musical para ceñirnos a aquellos que tratan, aunque sólo sea de forma superficial, aspectos armónicos, rítmicos y otros de índole musical. Asimismo, este trabajo se fundamenta en la música como ciencia y son precisamente textos con enfoque científico los que tratamos de abordar. Se ha pretendido, por ello, mostrar unos resultados fundamentados documentalmente, marginando, en la medida de lo posible, subjetividades poco científicas que ofrezcan una borrosa y turbia visión de la realidad.

El marco teórico hemos de ir a buscarlo en campos en su mayoría ajenos al flamenco, en general, y la guitarra flamenca, en particular. Acudimos a publicaciones sobre transcripción de folclore y otro tipo de músicas de tradición oral. Si bien el campo de la guitarra flamenca y el de las músicas orales puede resultar muy distinto, sin embargo, encontramos varios conceptos comunes. Hemos aplicado, en esta labor de investigación, las directrices de tales métodos de transcripción a nuestro trabajo con la guitarra, encontrando relevantes coincidencias. Es, por ello, bien útil el trabajo del etnomusicólogo en este campo.

### **1. Definición de transcripción: su aplicación al flamenco.**

¿Qué es y qué supone transcribir? Habida cuenta de las diferentes definiciones de este término, comenzaremos ubicándolo dentro del campo que nos ocupa. Transcribir, en síntesis, es obtener una partitura a partir de una

---

<sup>106</sup> BLASCO GARCÍA, Julio Andrés., *Los cantes flamencos: el uso del ámbito teórico formal clásico, para su descripción, análisis, codificación y transmisión*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2008.



grabación de audio o vídeo. Nótese aquí que nada tiene que ver con el concepto que propone la Real Academia Española. Entre las diversas acepciones que expone, seleccionamos la que más se aproxima al concepto musical:

*Mús.* Arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros<sup>107</sup>.

Esta definición deja completamente fuera de lugar la utilizada en etnomusicología y la que nosotros manejamos, a medio camino entre esta definición y la que se emplea en esta ciencia. En nuestro caso no disponemos de una partitura escrita para un instrumento que queramos extrapolar a la guitarra flamenca. Partimos sólo de una grabación, sin cualquier otra referencia en papel excepto las anotaciones que nosotros mismos podamos realizar. Se trata, pues, de una música totalmente ágrafa, que tiene como “partitura” la propia mente del compositor/intérprete.

Citemos ahora el siguiente ejemplo sobre la transcripción en el sentido estricto, el referido a la escritura de sonidos:

Después de la ejecución en vivo, la grabación de campo o de estudio, la partitura es la aproximación más fiel a la obra musical: es una suerte de radiografía, es la versión gráfica de la grabación, la descripción más cercana al fenómeno sonoro escrita en un código que heredamos de la música europea<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> AA.VV., *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

<sup>108</sup> CALDERÓN SÁENZ, Claudia., “Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo”, *Revista Musical de Venezuela*, junio 1999. Accesible en [http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion\\_joropo.html](http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion_joropo.html).



Efectivamente, estamos ante una radiografía, pero vista desde el punto de vista de la música europea. Ya comentamos que esta consideración constituía una rémora, la insuficiencia de un código creado bajo una música eminentemente diferente al flamenco<sup>109</sup>. Sin embargo, tampoco olvidemos que se pretende llevar la música flamenca a una partitura escrita bajo los cánones de la música culta en aras de hacerla comprensible. En este orden de cosas, la elección de la notación musical occidental sigue siendo la indicada. Continuamos analizando la misma fuente:

Además, sobre esta partitura existente, podemos elaborar los análisis musicales correspondientes, establecer comparaciones con otras piezas similares, estudiar la evolución de una “misma” pieza en manos de diferentes ejecutantes a lo largo de un período de tiempo, etc.

Cuando se realiza una transcripción de un instrumento a otro han de tenerse en cuenta cuestiones como el ámbito, la técnica del instrumento para el que la hacemos; es decir, nada que ver con puntos como análisis de alturas o duraciones, puesto que éstas ya vienen dadas en la partitura. Llevando a cabo un símil en el dominio de la vida cotidiana, contemplemos un texto escrito por una persona que vive en un ambiente rural y que utiliza la jerga propia del lugar. De esta suerte, pretendemos emplear un vocabulario general para hacerlo enteramente comprensible a un destinatario más amplio.

Al margen de símiles, otro tipo de transcripción similar a la anterior es la transcripción en notación moderna de una partitura antigua. En este caso, se trata sólo de un cambio de símbolos que pertenecen a lenguajes distintos. Es, *mutatis mutandis*, como traducir un texto escrito en castellano antiguo. Vemos en

---

<sup>109</sup> Véase el capítulo: *Sistema de notación tradicional, una cuestión para el debate*.



el siguiente ejemplo una danza que se transcribe en el marco del sistema moderno. En tal testimonio no existe cambio alguno en la instrumentación y, por ello, este arquetipo de transcripción tampoco tiene cabida en la definición de la RAE.

### Allem[ande]



Figura 17. Allemande en notación antigua.



## Allem[ande]



Figura 18. Transcripción en notación moderna de la obra de la figura 13.

Por nuestra parte, nos sentimos más identificados con esta definición, afín a nuestra argumentación:

Primero se trata simplemente de llevar a notación musical algo que hasta ahora sólo ha existido en la tradición oral, es decir de copiarlo a partitura con la mayor exactitud posible, de escribir las notas, con sus alturas específicas y sus valores rítmicos. Esto genera una especie de “maqueta” que representa la obra, a partir de la cual se puede ejecutar en cualquier instrumento<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> CALDERÓN SÁENZ, Claudia., *op. cit.*



El estudio que presentamos analiza, en consecuencia, el proceso de la escritura de la música flamenca de manera eficiente. Finalmente podrá ser interpretado o no, pero el objetivo último es copiar la música a la partitura, como se explica en el texto anterior. Aquí encontramos una acertada definición de la tarea que desarrollan los transcriptores, a saber: escribir lo que se oye, empleando la simbología del lenguaje musical.

La transcripción para los etnomusicólogos supone generalmente un estudio más completo. Ellos no se limitan a escribir lo que escuchan, sino que deben abogar por una selección del repertorio, informantes, versiones, organología, etc. La etnomusicología considera, por ende, todo fenómeno musical revelado por la tradición oral. Su fin es recoger y estudiar los hechos relativos al sonido y a la música.

La ciencia de la musicología, en virtud de la rama de la etnomusicología, no ofrece transcripciones con el fin de interpretar esa música, sino que este material forma parte de los datos recogidos en su trabajo de campo con objeto de estudiar las culturas musicales. Su estudio comprende aspectos como el análisis rítmico, armónico, melódico, formal, tímbrico u otros aspectos de índole musical. También abarcan cuestiones antropológicas o culturales. Desde nuestra perspectiva, vamos a limitarnos, por tanto, a plasmar en la partitura lo que se oye con objeto de obtener un análisis y estudio del método de transcripción usado. Nuestra función es exclusivamente la de transcriptores. No se ha pretendido, pues, llevar a cabo aquí discusión alguna sobre aspectos de teoría musical u otros derivados de las partituras obtenidas. Tampoco tendremos que considerar temas etnológicos o culturales. Éste sería trabajo, sobre todo, de un etnomusicólogo, no de transcriptores. Sin embargo, son realmente útiles los esquemas de proyectos de investigación que diseña este



colectivo. Por ello, nos valdremos de parte de sus experiencias en aras de acomodarlas a nuestros propósitos.

Así pues, tenemos algunos puntos en común con los etnomusicólogos; sin embargo, otros son totalmente ajenos a nuestra tarea. En ambos dominios, en cualquier caso, nos acercamos a la música pero obtenemos sólo los datos que permiten arrojar luz a nuestro objeto de estudio.

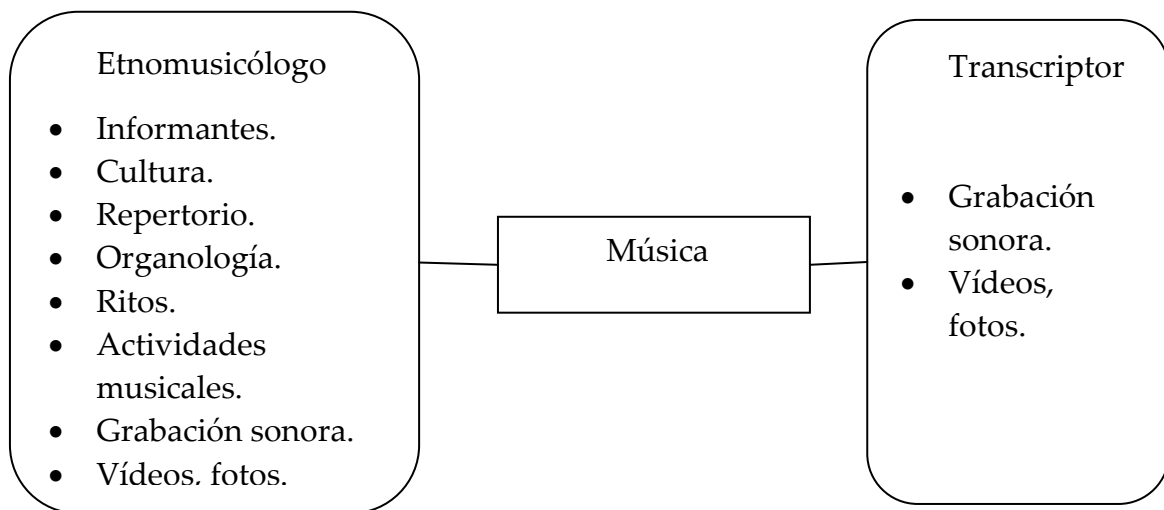


Figura 19. Esquema de acercamiento a la música por parte de etnomusicólogos y transcriptores.

## 2. Tipos de transcripción.

En primer lugar, llevaremos a cabo un análisis de los tipos de transcripción atendiendo a las cualidades del sonido y al nivel de precisión. Según las cualidades del sonido, han de ser consideradas transcripciones rítmicas, melódicas o armónicas. La primera sólo incluye el ritmo, la segunda puede o no incluirlo, al margen de la melodía, y la tercera igualmente integra o



no las demás. Comenzaremos con la transcripción rítmica, muy extendida en los métodos de guitarra flamenca, lo cual viene a subrayar la importancia del ritmo en el flamenco.

Ciertamente la gran diversidad y dificultad rítmica de la que hace gala el flamenco constituye un problema para los guitarristas y músicos en general que se acercan al flamenco. Por ello, varios métodos brindan transcripciones exclusivamente rítmicas en donde se muestra, sobre todo, la forma de rasguear sobre los acordes tradicionales<sup>111</sup>. De esta manera, se aprende de forma visual los interludios entre las falsetas y el acompañamiento al canto y al baile. Sin embargo, dicha escritura rítmica no está exenta de una extrema complejidad, porque a la cantidad de valores que giran en torno a la corchea y semicorchea, se le unen grupos de valoración especial, así como cuestiones de digitación. Así pues, para una asimilación cabal es necesaria una formación musical de primero o segundo grado profesional de conservatorio, cuestión que no suele estar todavía al alcance de buena parte de los guitarristas actuales.

---

<sup>111</sup> Este rasgueo sobre los acordes principales de la tonalidad del *palo* en cuestión es lo que los intérpretes y aficionados llaman *hacer compás*.





"Farruca"

Ritmo

Cierre y Desplante

Re m La m

i - m e a m i m i m e a m i - m

Mi 7 La m Mi 7

i m - - i M p M p M p m - -

CV

La m Mi 7 La m

i M p M p M p i p - e i p e i p e i p

161

Figura 20. Ejemplo de transcripción rítmica para guitarra flamenca<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> BATISTA, Andrés., *op. cit.* p. 161.



La transcripción melódica no goza de un lugar especial en las transcripciones de guitarra flamenca, máxime cuando está exenta de ritmo. El ritmo ha de estar presente en todas las transcripciones con el objeto de dotar a la melodía de un discurso temporal. De hecho, la transcripción de melodías sin ritmo no puede ser correctamente interpretada en la guitarra; se necesita, en efecto, el parámetro rítmico indefectiblemente.

Pero la transcripción más entendida es aquella que contempla los principales planos: ritmo, melodía y armonía. No conocemos obra o método alguno que no ostente estas tres cualidades. Atendiendo al grado de precisión de la transcripción encontraremos tipos diferentes, desde aquellas que ostentan sólo ritmo a las que comprenden armonía, digitaciones, dinámica o agógica. Como en cualquier ciencia, se necesita un grado de precisión exacto para anotar lo observado. Distancias en milímetros, metros..., velocidad en metros por segundo, kilómetros... En la transcripción podemos trazar un sencillo esquema con las notas principales o una partitura con anotaciones de los cambios menos representativos. A fin de profundizar en esta cuestión, vamos a analizar las diferentes teorías de los investigadores.

En efecto, las posibilidades van desde los trabajos de Béla Bartók hasta las transcripciones émicas de K. Pipe<sup>113</sup>. Los hermanos Hurtado, por su parte, aluden a una *transcripción esencial, específica y estándar*. De esta manera, establecen y dan a conocer sus propios conceptos, si bien son parecidos a los que estableció Pipe.

---

<sup>113</sup> Vid. Esteban Valdivieso en "Los tangos del camino", *Música Oral del Sur*, 6 (2005), pp. 237-250.



Charles Seeger define, de otro lado, dos tipos diferentes de transcripción: descriptiva (destinada a describir lo que suena) y prescriptiva (utilizada por los compositores)<sup>114</sup>. La descriptiva no es sino una propuesta de anotación de lo que suena. La prescriptiva, en contraste, atiende al proceso compositivo. La transcripción tiene lugar aquí desde la mente del compositor al papel y, por tanto, no se trata de una propuesta sino de exactamente lo que se debe interpretar.

Berlanga, también desde esta perspectiva, alude a Shima Aaron, el cual afirma: “La transcripción de músicas de tradición oral es descriptiva, no se destina a la ejecución, pues en caso contrario se caería en sólo groseras caricaturas”<sup>115</sup>. Según este criterio, la transcripción se define como una reducción que ostenta notaciones descriptivas de los rasgos pertinentes de la música en cuestión. Al igual que hizo Donnier al poner de relieve el sinsentido de utilizar la partitura para el cante, este autor se refiere a la línea melódica creada por la voz, ya que una partitura instrumental sí es posible en todos los casos y su resultado no es nada caricaturesco.

La mayoría de los autores coinciden, pues, en desechar la transcripción detallada, aquella que contiene todas las notas, adornos, etc. No consideran útil el despliegue de la simbología para sus propósitos. También estiman que aun en el caso de que la partitura se concibiera para ser interpretada, la ingente cantidad de anotaciones complicaría innecesariamente su lectura. En el caso de la guitarra, hemos de plantearnos qué símbolos son pertinentes y cuáles no en función del fin al que destinemos la transcripción. Estamos de acuerdo en que la

---

<sup>114</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique., *op. cit.*, p. 305.

<sup>115</sup> BERLANGA, *op. cit.*, p. 150.



transcripción pormenorizada destinada a la interpretación no tiene razón de ser, ya que las anotaciones excesivas no aportan sino datos superfluos a la partitura. Sin embargo, en el caso de la transcripción para la investigación, si es rigurosa y exhaustiva, el estudioso podrá llevar a cabo el análisis con una representación más cercana a la realidad.

Traemos a colación ahora el testimonio de Esteban Valdivieso, el cual en “Los tangos del camino”<sup>116</sup> nos brinda una concisa explicación de los tres tipos de transcripción que enumera Aaron. Hagamos una síntesis de dicha tipología:

- Ética (de tipo fotográfico): contiene el máximo de informaciones; no distingue entre rasgos pertinentes y aquellos que no lo son.

La utilización del término *fotografía* resulta muy adecuada, puesto que este referente no es sino una representación lo más fiel posible de la realidad. Al decir de los hermanos Hurtado, “suele llevar a una comprensión descontextualizada y etnocéntrica del fenómeno en cuestión”<sup>117</sup>. Y esto se debe a que el investigador parte de su propia visión, su cultura.

A continuación se brinda una transcripción ética del cante con acompañamiento de piano de los hermanos Hurtado:

---

<sup>116</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 240.

<sup>117</sup> HURTADO TORRES, Antonio, *op. cit.*, p. 262.



Antonio y David Hurtado Torres

43 J. 115 con decisión *f* e-ran las do(s) de la no-che *mp* a- con pena

43 J. 115

47 *p* y a- y a-

47 *pp*

51 J. 85 y a- y

51 J. 85 *p* *pp*

Figura 21. Transcripción ética con acompañamiento de piano de los hermanos Hurtado.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David (1998). *op. cit.* p. 101.



- Émica (croquis): tiene en cuenta el margen de tolerancia admitido por los usuarios. Las desviaciones no significativas son normalizadas en virtud del juicio cultural de pertinencia. [...]

Anotamos ahora un ejemplo de transcripción émica. En él, la línea melódico-rítmica está bien definida, aunque no se anotan adornos o indicaciones de afinación. Se indica, además, el acompañamiento de guitarra reducido a la mínima expresión.

Veámoslo:



## TANGOS DE LA VOLAERA

Cante

Guitarra

4

7

10

14

A mi Pa - co le gus - ta\_el ba - ca -

lao, con tres pe - se - tas se

lo dan a - li - ñao. Y\_es to que me\_es - tá pa -

san - do, Y\_es lo que me pa - sa\_a mi - , y\_es que me\_es ta ba pi -

Guitarra tapada

can - do y\_en la fren te\_un co - lo - rin, un co - lo - ri - -

Figura 22. Fragmento de transcripción émica de los Tangos de la Volaera. Rafael Hoces.



- Modelizada: presenta el modelo subyacente a cada una de las piezas estudiadas. Da cuenta de la referencia estructural común a las realizaciones más allá del conjunto de variaciones que cada una de ellas admite. En este caso, no estamos ante una transcripción que responda a una grabación, sino que deben ser estudiadas varias grabaciones para obtener el modelo.

Miguel Manzano<sup>119</sup>, por su parte, extrapola los tres tipos de transcripción de Aaron al campo del cante, si bien es aplicable a la guitarra. De esta manera, pueden subrayarse los siguientes aspectos:

- La ética aclara los rasgos singulares del estilo del cantaor y cuáles son las características musicales de cada *palo*.
- La émica está destinada a descubrir el esqueleto melódico para poder así estudiar las variantes, rasgos comunes, etc.
- La esquemática (modelizada) permite hallar los parentescos y filiación entre culturas musicales de ámbitos geográficos distintos.

En este mismo sendero se posiciona Valdivieso cuando señala: “lo mejor es presentar juntos los dos tipos de partitura: la modelizada y la partitura-croquis que muestran las formas diferentes que el modelo puede asumir.” Por nuestra parte, insistimos en que sólo tenemos como objetivo primordial la labor transcriptor instrumental, por tanto, no presentaremos la modelizada.

---

<sup>119</sup> Cf. VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 241.





Su transcripción se refiere únicamente al cante, mientras que la nuestra contempla exclusivamente la guitarra. Las características del primero y de la segunda arrojan importantes datos: el cante, eminentemente melódico, con abundancia de microtonos y ornamentaciones; la guitarra, armónica y melódica, rítmica si tenemos en cuenta los rasgueos con la guitarra tapada. Trabajamos con un instrumento temperado donde los intervalos inferiores al semitono sólo se dan en algunas técnicas como el vibrato o el bend<sup>120</sup>. Se infiere que estas diferencias son tales que podemos decir que estamos ante dos ámbitos bien distintos. Es cierto que ambos dominios representan la música flamenca, pero parten de sistemas de organización del sonido diferentes.

Sobre este particular, el pianista y estudioso Pepe Romero (1996), en su conocida monografía *Flamenco*, apuesta fuertemente por la tesis arabista de este género musical<sup>121</sup>. Tanto es así que llega a solicitar que la guitarra pase a ser un instrumento sin trastes, para poder ajustarse al sistema del cante. Si esto fuera así, la transcripción sería bien diferente, pero este tiene una mayor gama tonal, por emitir notas con intervalos inferiores al semitono. La guitarra, en contraste, no utiliza estos intervalos salvo como adorno en contadas excepciones.

### **Nuestra propuesta de tipos de transcripción.**

Teniendo en cuenta estas diferentes opiniones de los estudiosos, vamos a delimitar y precisar, *cum grano salis*, el caso que nos ocupa. Se trata, en síntesis, de un tipo que se asemeja en alto grado a la denominada ética, que hemos

---

<sup>120</sup> Véase notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca.

<sup>121</sup> ROMERO, José, *La Otra Historia del Flamenco*, Sevilla, Consejería de Cultura y EPGPC, 1996, *passim*.



denominado transcripción para la interpretación o *didáctica*, ya que el propósito de esta es, en cierto modo, enseñar al músico a interpretar una obra. Se escriben, además, los elementos necesarios para la interpretación al tiempo que se eliminan los que hacen la partitura ilegible (siempre y cuando no influyan en el discurso musical). Resulta sencillo deducir, de otro lado, que la amplia mayoría de las partituras existentes en el mercado se publican con este objeto. Prueba de ello son los numerosos métodos y transcripciones de los grandes maestros. Sólo en determinadas publicaciones de estudios sobre aspectos musicales del flamenco encontraremos partituras concebidas desde y para el análisis<sup>122</sup>.

En cualquier caso, antes de comenzar el proceso, ha de definirse el tipo de transcripción deseada para definir la pertinencia o no de determinados elementos pertenecientes a la obra objeto de transcripción<sup>123</sup>, ya que los usos de una partitura pueden ser variados.

En cada tipo de transcripción encontraremos, en efecto, diversos elementos que son necesarios anotar y otros, en cambio, que debemos pasar por alto. Los musicólogos llaman a los que debemos anotar *elementos pertinentes*. Los etnomusicólogos, a su vez, realizan un ingente trabajo de selección del repertorio y de dichos elementos. En nuestra tarea de transcripción no resulta compleja la elección.

---

<sup>122</sup> Por ejemplo, las publicaciones, ya citadas, de los hermanos HURTADO TORRES.

<sup>123</sup> Véase el epígrafe *El procedimiento de transcripción propiamente dicho*, que versa sobre el tipo de transcripción que se ha llevado a cabo en este proyecto.



### 3. Sobre los sistemas de notación.

En este punto de nuestra exposición, cabe preguntarse: ¿se ha escrito la música de una manera que represente fielmente lo que la tradición oral expresa o quiere expresar? Realmente, ¿se puede escribir la música? Otros importantes compositores han formulado sus opiniones: “Richard Strauss decía que una página impresa es un borrador impreciso de la concepción original”<sup>124</sup>. Música es sonido y toda transcripción será una reducción de ese sonido real a una simbología más o menos compleja que lo represente. Recordemos el principio de que “la energía ni se crea ni se destruye, sólo se transforma”. Igual que en un motor de combustión existen pérdidas por calor, entre otras, aquí perderíamos parte de la “energía” del sonido al tener que delimitarlo para incluirlo en el soporte del papel.

Al decir de los hermanos Hurtado, “Disponemos de un sistema de notación muy evolucionado que nos permite hacer grandes alardes técnicos”<sup>125</sup>. Hemos visto, además, cómo la UNESCO<sup>126</sup> concede unas normas específicas de notación de las músicas tradicionales, dando por sentada la insuficiencia del lenguaje musical occidental. Por un lado, hay quienes, como los hermanos Hurtado (1998), postulan el sistema tradicional como el mejor posible por lo avanzado de su desarrollo. Junto a ellos se encuentran los que, negando esta posibilidad, proponen un nuevo sistema de notación, como es el caso de Philippe Donnier. Se infiere a raíz de esta premisa que todavía son numerosos

---

<sup>124</sup> PALACIOS DE SANS, María Antonia. *La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento*. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. nº 2. Octubre 1998, p. 5. <http://musica.rediris.es/leeme>.

<sup>125</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David, *op. cit.* p. 253.

<sup>126</sup> Véase Apéndice II.



los campos que hay que acotar, las decisiones que tomar para intentar seguir un esquema definido y fijo.

Según Mantle Hood<sup>127</sup>, existen múltiples sistemas de notación adaptados a las demandas particulares de la tradición a la que sirven. Sin embargo, sería necesario encontrar uno específico para el cante flamenco. De esta suerte, para que un sistema de notación sea eficaz, continúa Hood, “cada símbolo ha de servir para una cosa, y debe ser capaz de combinarse de diversos modos con otros símbolos” a fin de representar en el papel las características del sonido. Hood nos describe, por ello, diferentes sistemas de notación; varios de ellos presentan una compleja representación visual que sería ciertamente laboriosa de comprender. Por esta razón, la notación occidental resulta, representando una *tenue indicación* (aún siendo la más completa de las estudiadas por nosotros) de lo que es la música en sí, pero a la vez ofreciendo una rápida velocidad de lectura; de ahí, que este sistema sea más interesante que otros. Resulta necesario encontrar, por ello, la justa medida entre la necesaria aparición de notas y símbolos en la partitura y la facilidad de descifrado de la partitura.

Citábamos anteriormente el documento que el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO publicó sobre la cuestión que nos atañe. Describe, en síntesis, unos acuerdos a los que llegó una Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular. En dicho texto se recomienda emplear, preferentemente, la notación occidental, optando, en caso necesario, por otros símbolos explicativos. Estos símbolos vienen también detallados en el mismo documento. Nuevamente, el texto se dirige a los etnomusicólogos como el colectivo de científicos relacionado con la transcripción. A pesar de ello, ciertas indicaciones no son de utilidad en el caso de la guitarra flamenca (sobre

---

<sup>127</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.*, p. 95



todo las que tienen que ver con el fenómeno vocal). Otras sí resultan interesantes como los símbolos de las acentuaciones y las indicaciones sobre los adornos.

Siguiendo con nuestro recorrido, Cámara cita en su obra a Abraham y Hornbostel<sup>128</sup>, quienes aconsejan usar la notación estándar, modificándola lo menos posible de cara a facilitar una posterior edición. En nuestro trabajo seguimos estas indicaciones, es decir, la necesidad de utilizar el lenguaje musical al tiempo que se aportan nuevos elementos. De cualquier manera, si reparamos en que la guitarra es un instrumento plenamente conocido en la música escrita de autor, podremos pensar que no serán muchas las nuevas grafías necesarias. Es verdad que el flamenco, en sus *propiedades de preferencias*, tiene más de música de tradición oral que de escolástica occidental, pero es, sobre todo, en el cante donde manifiesta más este carácter. De hecho, en la guitarra resulta más fácil emplear la notación habitual o transcribir sus técnicas específicas sin demasiada simbología.

Donnier, siguiendo esta orientación, propone un sistema semiológico para la transcripción. Alude, en concreto, a un *metalenguaje* que supera al musical: “Un sistema semiológico dado se puede aplicar únicamente a la realidad para la cual se ha forjado. Aplicar el sistema clásico a cualquier música tradicional expone a muchos errores.”<sup>129</sup>. Así pues, este autor considera que no es apropiado emplear la notación occidental en la transcripción de músicas de tradición oral (insistimos en que se refiere más al cante que a la guitarra en sus estudios). Cabe matizar que si bien es cierto que podemos cometer menos

---

<sup>128</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique, *op. cit.*, p. 406.

<sup>129</sup> DONNIER, Philippe, *op. cit.*, p. 15.



errores que con un sistema diferente, creado para y por el flamenco, el hecho de manejar la notación tradicional permite que nuestro trabajo pueda definirse de forma amplia.



Figura 23. Ejemplo de transcripción con un lenguaje ajeno al musical occidental<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Vid. HOOD, Mantle, *op. cit.*, p. 106.



#### 4. Transcribir en cifra o notación musical.

En la actualidad, la mayoría de los tratados de guitarra flamenca en donde se presentan transcripciones incluyen doble notación: cifrada y solfeo. Y también la gran mayoría adjunta los documentos sonoros para que sirvan de referencia o complemento a lo escrito.

Con el sistema de tablatura<sup>131</sup> se cubre uno de los campos en los que los guitarristas flamencos tienen mayor formación. Ello responde a que una considerable parte de ellos leen cifrado, bien exclusivamente, bien como elección personal para los que conocen ambos sistemas (el musical y el cifrado). Se citó ya, a este propósito, el primer método de guitarra flamenca de la historia a cargo de Rafael Marín. El autor se percató de esta cuestión, añadiendo el sistema cifrado debajo del sistema musical. En este sentido, alcanzar un buen nivel de lectura fluida lleva años al estudiante de música. Sin embargo, este camino es ostensiblemente más corto para el sistema de notación cifrada, teniendo en cuenta que son necesarios los audios como apoyo. Para Miguel Leiva, responsable de un nutrido acopio de transcripciones en cifra, este sistema es: “una forma intuitiva de plasmar una información musical por la que un guitarrista sin conocimientos de solfeo tenga una guía, lo más fiel posible, para su interpretación. Esto dentro de las limitaciones que el cifrado tiene en cuanto a la duración de las notas”<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Sinónimo de *cifrado* y *hexagrama*.

<sup>132</sup> LEIVA, Miguel, *op. cit.*



The image displays six systems of handwritten musical tablature for guitar flamenco. Each system consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The notation includes numbers 0-4 for frets and various rhythmic markings (accents, slurs, etc.). Chord markings are written below the staves: Em, Am, D, G, C, F#, B, C, B, Em, and Am. The systems are numbered 1 through 6. System 1 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note. System 2 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note. System 3 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note. System 4 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note. System 5 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note. System 6 has a treble staff with triplets and a bass staff with a single note.

Figura 24. Tablatura (manuscrito)<sup>133</sup>.

<sup>133</sup> Con la información que se obtiene de este documento, difícilmente podría interpretarse este fragmento con corrección. La solución está en adjuntar encima o debajo la partitura con la duración de las notas.





El mismo autor menciona las desventajas de un sistema que “a la sombra del solfeo no se ha desarrollado convenientemente”. Es bien sabido entre los músicos lo completo del sistema de notación tradicional frente al cifrado y, por tanto, su complejidad. En una partitura suelen anotarse infinidad de cuestiones que en una tablatura no tienen apenas sentido porque se da por supuesto que el alumno hará uso de las grabaciones de apoyo a modo de documentación complementaria. Esto sucede porque la tablatura representa un sistema que suele venir acompañado de una grabación sonora que ilustra lo allí anotado. Si se trata de obras de discos publicados, no es tan necesario adjuntarlas, ya que se sobreentiende que el guitarrista las tendrá a su alcance. Son escasas, de hecho, las obras escritas en cifrado que resultan realmente claras sin la audición o el apoyo de la transcripción en lenguaje musical. Y es que en este tipo de escritura, generalmente no se atienden cuestiones de métrica, dejando estas para una partitura que se adjunta encima o debajo. Resaltamos el hecho de que, cada vez más, se tomen prestados del solfeo mayor número de símbolos para representar el ritmo.

El guitarrista flamenco, por lo general, tiende a cierta impaciencia por no perder su tiempo en aprender complejos sistemas de notación que luego no usará, en un principio. En cuanto haya adquirido los conocimientos y destreza suficientes para tocar el instrumento no necesitará el material escrito. Cuando ejecuta varias falsetas de cada *palo* tiene, al parecer, suficiente contenido para seguir aprendiendo sin necesidad de referencias escritas. Va educando, de forma paulatina, su oído y, a medida que lo hace, se da cuenta de lo útil de esta herramienta a la hora de aprender falsetas o toques completos de discos o



vídeos<sup>134</sup>. Es más, cuando llegue ese momento puede preguntarse: ¿para qué seguir utilizando sistema escrito alguno? Si piensa que puede ser útil, ¿por qué no usar el sistema cifrado, mucho más rápido de leer y útil, puesto que nos da las indicaciones justas para activar la memoria, eliminando datos innecesarios?

A este respecto, se puede afirmar que el sistema de tablatura es el más extendido entre los guitarristas flamencos, dado el carácter de transmisión oral inherente a esta música. Por ello, el motivo que nos lleva a elegir la notación de la música culta reside, de un lado, en que nuestro trabajo va dirigido a músicos en general, no a guitarristas flamencos exclusivamente, y, de otro, que esta notación ostenta mayor grado de complejidad.

Por otra parte, el sistema de cifrado indica las posiciones de la mano izquierda. Según podemos ver en la figura 25, el primer acorde formado por las notas re-sol-re situado en el primer pentagrama, reza con unas indicaciones numéricas en el sistema inferior (tablatura). Estas indican el número de traste y la cuerda que tenemos que pisar con los dedos de la mano izquierda. Se evidencia aquí la rapidez del sistema cifrado frente al musical, puesto que el primero “dibuja” directamente las posiciones de la mano izquierda. Cabe poner de relieve cómo el sistema de tablatura no presenta apenas casi simbología rítmica, obligando al intérprete a conocer los signos del lenguaje musical. Por ejemplo, los silencios, figuraciones rítmicas, acentos..., etc., aparecen en el sistema cifrado. Por ello, sería imposible interpretar esta tablatura sin el apoyo musical correspondiente.

---

<sup>134</sup> La forma en que los guitarristas flamencos utilizan el oído para aprender alcanza los límites de la fascinación en el mundo de los guitarristas clásicos y otras especialidades instrumentales impartidas en los conservatorios. Esta facilidad contrasta, en cambio, con una patente dificultad en la lectura de partituras.



16

## RECORDANDO ESENCIAS

Capo: II *Pepe Habichuela* Transcription: Alain Faucher

**Allegro**

The image shows a page from a music book, page 16, titled "RECORDANDO ESENCIAS" by Pepe Habichuela, transcribed by Alain Faucher. The piece is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and is marked "Allegro". The score is written for guitar, with a capo on the second fret. The notation includes a treble clef staff with standard musical notation (notes, rests, dynamics like 'p', 'mp', 'f') and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-5 to represent frets. The piece features complex rhythmic patterns and melodic lines. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system continues the melody. The third system introduces a bass clef for the guitar part. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Figura 25. En ella vemos en la línea superior la notación musical, en la inferior la tablatura. Podemos observar la diferencia entre la partitura escrita con gran detalle y la tablatura. Extraída de Alain Faucher (1996)<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> FAUCHER, Alain, *op cit.*



La información contenida en una transcripción exclusiva de cifrado carece de utilidad alguna para músicos no guitarristas. La tablatura habrá de ser primero “traducida” a la notación musical para poder ser entendida. Para ello, debemos conocer perfectamente el nombre de los sonidos de las cuerdas *al aire* y su desarrollo en el mástil.

Concluimos este apartado a raíz de lo señalado que, teniendo en cuenta estos datos y que nuestro trabajo va dirigido a músicos que conocen el lenguaje musical, es preciso adoptar el sistema tradicional de notación. Nuestra propuesta ha de poder ser interpretada por cualquier instrumentista y entendida por cualquier músico o musicólogo. El sistema de cifrado es exclusivo para los instrumentos de cuerda. En este contexto, las razones por las que prescindir de este sistema son las mismas que conciernen al empleo de una simbología extraña en beneficio del entendimiento universal de nuestra partitura. Ello, claro está, a costa de un menor *detallismo* en lo que hace a la música y, por tanto, menor precisión.

El sistema de notación elegido está encaminado a mostrar un reflejo lo más fiel posible de la realidad musical, pero teniendo en el horizonte el fin al que se destina la partitura: para una interpretación por un guitarrista hay ciertos elementos que no se consideran necesarios ya que, si bien aportan información, no suponen un efecto real en la ejecución.



## 5. Problemas en la transcripción de guitarra flamenca.

Norberto Torres (2005) aduce tres problemas de la escritura musical para guitarra flamenca<sup>136</sup>. En primer lugar, alude a su *vocación rítmica*. En efecto, el flamenco es una música eminentemente rítmica. El ritmo predomina sobre otros planos sonoros como la armonía o la forma. A un guitarrista le va a preocupar, por encima de cualquier elemento, que la falseta esté *a tiempo*<sup>137</sup>. Para percatarse de lo que se suele denominar la “tiranía del compás<sup>138</sup>”, no hay más que observar la visible cantidad de rasgueados, apagados, arpeggios, picados, alzapúas y otras complicadas técnicas de mano derecha que tiene el flamenco. Y a veces, los rasgueos se usan con la guitarra tapada, esto es, sin emitir melodías o acordes, utilizando la guitarra como si de un instrumento de percusión se tratase.<sup>139</sup>

La guitarra flamenca es seguramente de todos los instrumentos de su género la que más importancia otorga a la mano derecha. Y es que la complejidad rítmica del flamenco llamada comúnmente “compás” ha obligado a los *tocaos*<sup>140</sup> a usar su instrumento como percusión, antes que instrumento armónico o melódico. Así pues, cabe afirmar que lo más importante para un

---

<sup>136</sup> TORRES CORTÉS, Norberto, *op. cit.*, p. 83.

<sup>137</sup> Es decir, que respete el compás o la rítmica característica del palo en cuestión.

<sup>138</sup> Autores como Félix Grande utilizan esta denominación para referirse a una interpretación en la que lo rítmico predomina sobre todo lo demás; *cf.* su artículo en *Triste y Azul*, accesible en: [http://www.tristeyazul.com/artistas\\_flamencos/montoy01.htm](http://www.tristeyazul.com/artistas_flamencos/montoy01.htm).

<sup>139</sup> Más problemas en la transcripción de la guitarra flamenca pueden verse en Cómo transcribir técnicas especialmente dificultosas y aspectos musicales que dificultan la transcripción.

<sup>140</sup> El *tocaor* es el guitarrista en la jerga de flamenco.



guitarrista no es dominar todo el mástil, conocer los acordes, escalas..., sino hacer compás<sup>141</sup>. Es más, los guitarristas mejor valorados en el acompañamiento al baile son aquellos que pueden hacer mayor variedad de ritmos siguiendo los pasos del bailaor. Es menos importante, en cambio, ejecutar una amplia variedad de falsetas; lo realmente importante es reproducir el patrón rítmico con exactitud.

Otro problema que trae a colación Torres se refiere a las cuestiones técnicas de la interpretación guitarrística; es decir, el alzapúa como técnica exclusiva de la guitarra flamenca, los complejos rasgueos de gran variedad rítmica desde la negra a la semicorchea, pasando por grupos de valoración especial. La dificultad de codificar en el pentagrama estas técnicas ha llevado a lo largo de la historia de la transcripción a diversos intentos fallidos que han dado como resultado una escritura críptica, sin apenas utilidad alguna.

Por último, se localiza otro problema que atañe exclusivamente a los guitarristas sin formación académica: aludir a posturas o acordes y no a tonalidades. Ello obedece a que estos guitarristas no emplean la denominación de tonalidades, pero sí conocen los nombres de los acordes y sus dibujos sobre el mástil; por ello, aluden a ellos como si se refiriesen a tonalidades, con la consiguiente confusión. Para un transcriptor que no conozca estas cuestiones, tal hecho puede constituir una rémora ya que el guitarrista emplea un código que entra en contradicción con el que maneja el músico. Mientras el primero se refiere a mi mayor, el segundo entiende que se trata de un mi flamenco, por ejemplo.

---

<sup>141</sup> Recordamos que, en el argot flamenco, *hacer compás* se refiere a interpretar rasgueados sobre los acordes-tipo y el compás del *palo* en cuestión.



#### **IV.**

### **PROPUESTA DE UN MÉTODO DE TRANSCRIPCIÓN PARA LA GUITARRA FLAMENCA.**



Hasta aquí hemos analizado los métodos de transcripción existentes en los fondos documentales y el mercado, describiendo sus ventajas e inconvenientes. Por nuestra parte, definimos el marco de nuestro propio método, basándonos en lo ya expuesto en los capítulos segundo y tercero. Nuestro enfoque, en síntesis, parte de lo particular hasta llegar a lo general a modo de metodología inductiva; es decir, transcribimos diferentes *palos* representativos y hacemos un estudio sobre la problemática y soluciones encontradas en el proceso transcriptor. Finalmente, se propone un método de implementación de la labor transcriptor. Para ello, en nuestras transcripciones hemos atendido los criterios mencionados en la introducción, referentes a los conceptos más aceptados de la teoría musical del flamenco. A nivel armónico trabajamos con los modos: flamenco, mayor y menor. En cuanto a la métrica: compases de tres, cuatro y doce tiempos.

### **1. El investigador ante la transcripción.**

En el largo proceso transcriptor, se dan multitud de situaciones que facilitan o dificultan nuestra labor. En este apartado analizamos lo meramente personal, la fatiga, nuestra percepción y cómo esto influye en el resultado final. Hagamos, pues, en las páginas que siguen, un análisis pormenorizado de la cuestión.

El trabajo en este campo conlleva un considerable esfuerzo de concentración y, por tanto, requiere largos períodos de descanso. El hecho de avanzar tan despacio, de dudar entre tantas alternativas posibles provoca una fuerte sobrecarga mental. Ciertamente, algunos profesionales con alto grado de cualificación son capaces de transcribir melodías sencillas con considerable





corrección en la primera audición. Sin embargo, cuando hablamos de músicas de rítmica compleja y con presencia de armonía, el trabajo se torna arduo incluso para el profesional más preparado. Para desarrollar este epígrafe, hemos seleccionado obras de diferente dificultad. En este extremo tienen cabida las grabaciones con cante, otros instrumentos y con dos guitarras simultáneas, para analizar la fatiga y la sobrecarga.

A lo largo de las transcripciones se repite un proceso que resumimos de la siguiente forma: en la primera audición se memorizan las notas que van apareciendo, volviendo a reproducir el fragmento una vez más para asegurar nuestra memorización. Pensamos, *a priori*, que lo tenemos claro, pero en cuanto vamos a escribir empiezan a surgir las dudas. ¿Qué le ocurre, entonces, a la memoria? La clave está en lo que se conoce como *memoria a corto plazo*. Según los expertos está limitada a, aproximadamente,  $7 \pm 2$  elementos durante 15 segundos, y se pierde si no se repasa.<sup>142</sup> ¿Qué está ocurriendo?

Citábamos antes el elevado grado de concentración necesario para realizar esta tarea. Tanto la visión como el oído hacen trabajar al cerebro de manera intensa. En ocasiones, nos invade la sensación de que necesitamos emplear la mente en su totalidad y dividirla en dos partes, una que se encarga de la audición y memorización, y otra que se encarga de la identificación y escritura. Para el lector familiarizado con los rudimentos de solfeo sirvan de ejemplo los dictados que se hacen en la asignatura de *Lenguaje Musical* en el Conservatorio. En realidad, un dictado no es más que una transcripción y además tiene su dificultad al no poder contar con elementos informáticos o

---

<sup>142</sup> IBÁÑEZ MONTAÑEZ, David, La docencia y la eficacia: factores psicológicos, pedagógicos, didácticos y organizativos, Granada, Asociación Universitas, 2006, pp., 44-45.



repeticiones a placer. Éstos ayudan bastante en transcripciones más difíciles; sin embargo, también debemos dedicar una parte de nuestra actividad cerebral a controlar el programa.

La transcripción de cualquier música compleja conlleva, como se ve, un considerable esfuerzo y entrega. El tiempo invertido es tanto que se pueden emplear dos meses, con dedicación completa, en transcribir una obra. Cuando además debemos presentar una transcripción preparada para ser interpretada aumenta enormemente la dificultad y el tiempo invertido. Ello requiere escribir digitación (cómo usar los dedos de ambas manos), articulaciones (cómo interpretar ciertas notas), agógica (indicaciones rítmicas), carácter (o expresión) y dinámica (indicaciones de volumen). También se requiere trabajar con el autor o con un vídeo que nos permita visualizar las digitaciones que ha empleado. Es necesario constatar que la tan avanzada tecnología informática que disponemos todavía se encuentra en una fase incipiente en lo que a la transcripción automática se refiere<sup>143</sup> como para que la posibilidad de obtener un buen resultado con ella sea real.

Sólo la práctica continuada de la transcripción proveerá las herramientas necesarias a fin de incrementar el grado de eficiencia. Nuestro cerebro va adquiriendo, de forma progresiva, práctica y mecanismos que nos permiten llevar a cabo la tarea de forma semiautomática. Cuanto más nos enfrentemos a esta práctica, el grado de automatización será mayor. Sin embargo, ha de partirse de una buena planificación ya que un planteamiento erróneo en el método de trabajo puede hacernos perder un tiempo precioso. La transcripción debe ser un hecho perfectamente planificado, antes de comenzar el trabajo, para

---

<sup>143</sup> Véase el capítulo La transcripción ante las nuevas tecnologías.



así obtener un resultado preciso. Clarificadoras resultan las palabras de Hood a este respecto: “la verdadera fluidez del dictado [...] no se adquiere asistiendo a un curso, sino formando un hábito de práctica constante”<sup>144</sup>.

La práctica de distintas transcripciones va facilitando la tarea del transcriptor al ir identificando las células-*tipo* del *palo* que tratamos. Es como practicar un idioma: cuanto más se cultiva, más fácil resulta entenderlo. A cualquier músico que haya estudiado en el conservatorio la escritura musical manual le resultará generalmente más asequible que la informatizada. Por ello, la mente se fatiga más cuando es obligatorio mirar al teclado para encontrar la nota que queremos, el símbolo que necesitamos. Pero esta desventaja es ampliamente superada por las facilidades de la informática.

Mantle Hood anota las palabras de Kunst sobre el mejor momento de trabajar la transcripción “por la mañana temprano cuando está física y mentalmente fresco.” Coincidimos con él en la necesidad de encontrarse descansado, pero consideramos, al tiempo, que es una decisión muy personal, dependiendo del momento en que alcancemos nuestro mejor grado de concentración, pues determinadas personas rinden mejor a primera hora de la noche o en otras franjas horarias en las que el ruido ambiente desciende hasta sus mínimos diarios.

Los períodos de descanso, en cualquier caso, son muy importantes y deben ser lo suficientemente amplios como para permitir a la mente descansar lo suficiente. De esta forma, el rendimiento de nuestro trabajo será mayor. En numerosas ocasiones, cuando un fragmento resulta difícil, dejarlo para otra

---

<sup>144</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.*, p. 83.



ocasión supone encontrar la solución con más facilidad. Cuando se pospone la transcripción, la mente elimina la “corrupción” que le provoca oír el mismo fragmento de forma continuada. El problema de los períodos de descanso es la reconexión, es decir, retomar el trabajo en el punto donde se había dejado. Si no se ha indicado con claridad dónde nos hemos quedado en la sesión anterior, ocurre un fenómeno importante: perdemos bastante tiempo en encontrar el lugar en la grabación y la partitura. Incluso, a veces, aunque lo hayamos anotado, nuestro cerebro puede encontrarse perdido y requerir más tiempo preparatorio al no resultarle familiar la grabación o la partitura. Esto es porque no se reconoce auditivamente lo que se ha transcrito hasta que nos encontramos nuevamente centrados en la tarea, comparando partitura y audición varias veces. Sucede como cuando escribimos un texto que, al continuar su escritura, tras unos días de descanso, tenemos que leer el último capítulo para situarnos de nuevo en el contexto.

En cierto modo, la transcripción es un proceso de codificación pero también creativo, ya que hay una constante selección de valores de tiempo, ritmo y melodía. Así pues, al simple proceso de identificación de sonidos se añade nuestro intelecto con sus diferentes interpretaciones, buscando dar sentido a lo que se escribe.

También propone Kunst dejar espacio para añadir pentagramas adicionales en los que escribir distintas versiones de un mismo fragmento para luego seleccionar la mejor<sup>145</sup>. Con los editores informáticos también es fácil llevar a cabo esta práctica. Estamos de acuerdo con el autor en dejar escritas las diferentes versiones. Esta forma de trabajar es más rápida que el borrado

---

<sup>145</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.*, p. 89.



continuo y proporciona más información, al quedar las opciones anotadas. Si estas transcripciones se hacen, además, a velocidades desiguales, entonces podremos hacernos una idea rigurosa de nuestro nivel de precisión en cada situación.

Estimamos que para obtener una transcripción realmente fiel, no podemos atenernos sólo a lo que se oye, sino a lo que “debería oírse”. Cuando se compone, se sigue cierta lógica musical, a pesar del testimonio de los que defienden el “salvajismo” del fenómeno flamenco. Dependiendo del *palo* que estemos creando, recreamos ciertas medidas, armonías, técnicas... Por lo tanto, ¿por qué no valernos de esta lógica para transcribir? Si no conocemos estas premisas, la tarea sería bastante más ardua. Los musicólogos, en virtud del análisis del estilo compositivo de determinado autor, pueden identificarlo en una partitura donde no aparezca su nombre. En el caso de la transcripción, gracias al oído, nos familiarizamos con las estructuras musicales que maneja el guitarrista, facilitando la labor transcriptor.

Centraremos ahora nuestra atención en la “precisión auditiva”, la capacidad de nuestro cerebro de percibir pequeñas variaciones de duración, altura... La mente no es capaz de discernir variaciones exiguas en el tiempo, pero sí percibe con facilidad el *fraseo* o estructura en la que se organizan las ideas musicales. Digamos que “ordena” la música siguiendo una visible lógica; pero para ello utiliza el fraseo como superestructura en vez de utilizar las estructuras de menor calado. Parece que nos resulta fácil trabajar a ese nivel estructural.

Propongamos el siguiente caso real a modo de ilustración: vemos un vaso sobre la mesa situado cerca del borde. ¿Decimos que está a siete



milímetros, diez, veinticinco...? Lo que decimos es que está próximo o a “un dedo”. Lo que en realidad hacemos es asociar la idea de la medida de un dedo con lo que realmente observamos, tratando de ilustrar la distancia real con el uso de un “instrumento de medida” con el cual estamos perfectamente familiarizados, aunque no sepamos su valor en el sistema métrico decimal. Que haya siete o diez milímetros no es un dato relevante para nosotros; por eso, utilizamos una descripción con tan poca precisión. No la necesitamos porque no arroja ninguna información relevante. No necesitamos, por ello, valores absolutos aislados (siete o diez milímetros, notas o compases sueltos) sino valores relativos, relacionados con otros elementos superiores –compases entre sí que forman una falseta–, a la manera estructuralista.

Una buena transcripción implica probar varias opciones, oyéndolas todas y comparando fragmento a fragmento entre ellas. Cuando esto se hace, es normal que mejore bastante el resultado en cada revisión que vayamos llevando a cabo hasta que llegue un punto en que alcancemos un resultado satisfactorio; o bien habremos encontrado una cuestión delicada que por más que escuchemos no sabremos entre qué transcripción elegir.

Llegados al momento de las comprobaciones de la transcripción, el hecho de interpretar el fruto de nuestro trabajo abre un amplio abanico de posibilidades en aras de obtener una partitura con alto grado de precisión. Interpretando y grabando el sonido obtenido en la guitarra podemos comprobar fácilmente las diferencias, si las hubiere, entre la grabación del autor, la propuesta de *Sibeli*<sup>146</sup> y nuestra interpretación.

---

<sup>146</sup> *Sibeli* es el editor de partituras que hemos utilizado para la realización de nuestras transcripciones; véase *La transcripción ante las nuevas tecnologías* para ampliar información.



Una de las cuestiones dignas de reflexión es hasta qué punto nuestros conocimientos pueden influir en la transcripción; o dicho de otro modo: ¿percibo lo que suena o lo que mi mente con conocimientos musicales me dice que tengo que apreciar? De todos es sabido el riesgo que corre un investigador si se deja llevar por la subjetividad intentando extrapolar la cuestión a donde él piensa que debe llegar. Si elegimos transcribir en 12/4 en vez de amalgama de 3/4, 6/8 será nuestra formación musical y nuestra experiencia previa lo que nos hará inclinarnos por la opción que pensamos más correcta. ¿Qué trabajo obtendría si eligiera una u otra opción? Puede que resultara bien parecido o, en contraste, muy diferente.

Uno de los mayores inconvenientes en la transcripción es el hecho de tener que trabajar con dos sistemas diferentes simultáneos: la audición y la partitura. Ello conlleva una implicación de los sentidos de la vista y el oído que, sobre todo en este último, alcanza cotas altas de atención. Cuando se realiza con la ayuda del ordenador, el hecho de presentar los dos programas informáticos a la vez en la pantalla facilita el trabajo. En cualquier caso, este hecho se añade como nueva dificultad a la ya de por sí complicada tarea de transcripción.

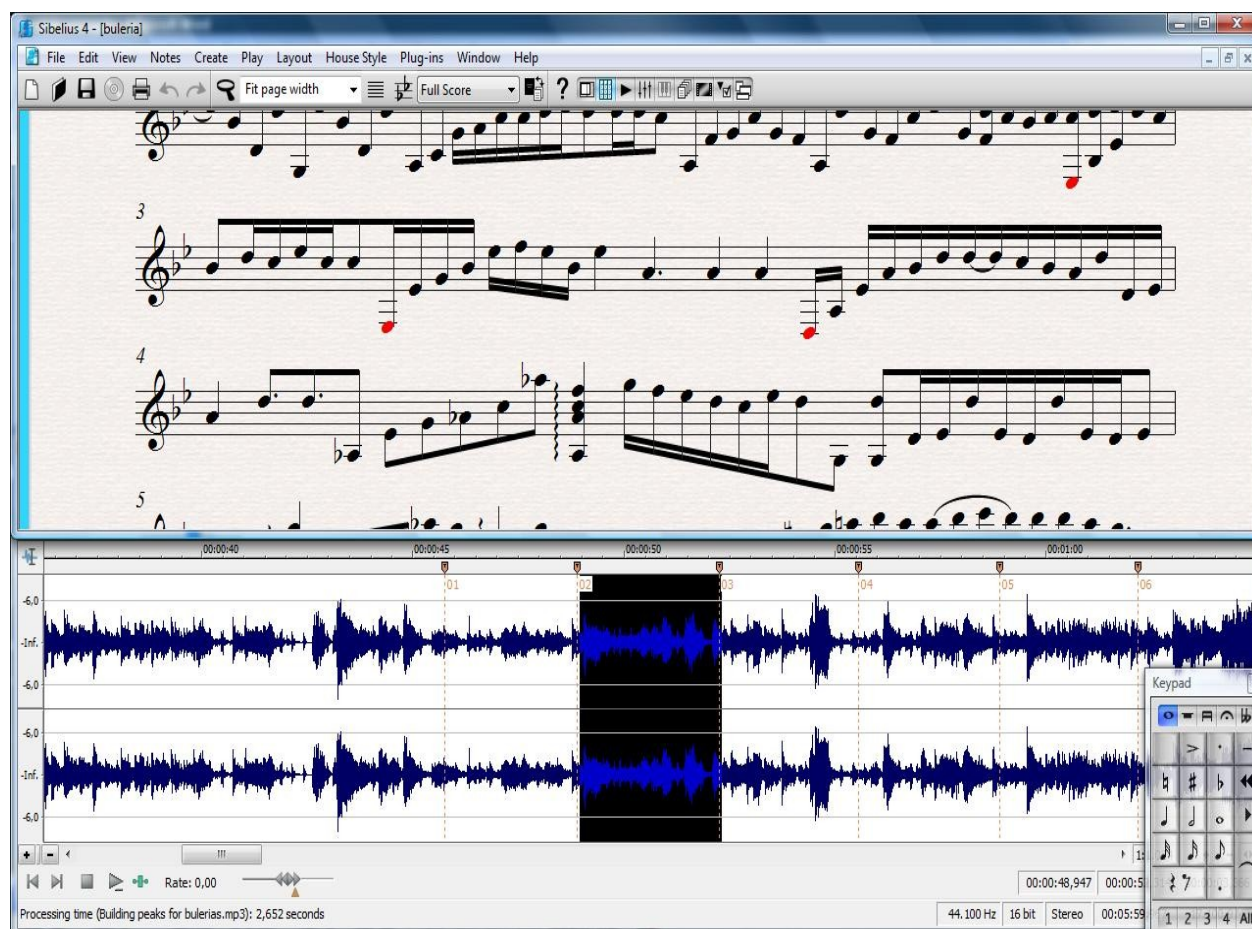


Figura 26. Espacio de trabajo: *supra* el editor de partituras e *infra* el de onda.

Ya adelantábamos precedentemente que si el investigador está integrado en ambos campos, el del flamenco y el del conocimiento de la teoría musical, la tarea será aún más fácil y se evitarán algunos desaciertos cometidos por aquellos que transcriben sin conocer la idiosincrasia de esta música. Desde nuestra labor hemos transcrito, en primer lugar, partiendo de nuestros conocimientos de flamenco, teoría musical y métodos computacionales aplicados a la música, como se adquieren al finalizar el grado superior de guitarra flamenca o flamencología. También nos hemos valido de nuestra





experiencia previa en el campo de la transcripción de la guitarra y el canto, desarrollada como profesionales de la enseñanza del flamenco<sup>147</sup>.

Nuestros conocimientos en informática útiles para la labor son el editor de partituras *Sibelius* y el editor de onda<sup>148</sup> *Sound Forge*. Ambos los manejamos a un nivel avanzado con vistas a manipular los parámetros necesarios en la tarea transcriptor<sup>149</sup>.

## **2. Punto de partida y estudio previo. Objeto de estudio.**

A modo de inicio, vamos a transcribir guitarra, canto y baile flamenco con objeto de analizar la delicada problemática del propio proceso de transcripción del flamenco. Pondremos el énfasis en la guitarra flamenca, tema central de nuestra investigación, quedando el estudio del canto y del baile en segundo plano, pero que hemos considerado interesante ilustrar para que puedan ser contextualizadas las diferencias entre ambas modalidades y la guitarra. Por tanto, hemos seleccionado grabaciones de estilos variados y con diferentes características musicales. Algunas de ellas son de canto y otras de baile<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Esta misma experiencia es la que motiva la escritura del capítulo La aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música. Una aplicación didáctica.

<sup>148</sup> Un editor de onda es un programa que trabaja sobre el sonido, modificando sus parámetros.

<sup>149</sup> Más información en el epígrafe La transcripción ante las nuevas tecnologías.

<sup>150</sup> Véanse los epígrafes *La transcripción del canto* y *La transcripción del baile* para profundizar en estos tipos de transcripción.



En dichas transcripciones de guitarra aparecen todas las técnicas fundamentales usadas en la guitarra flamenca actual, a saber: pulgar, alzapúa, arpeggios, trémolo, picado, golpes, rasgueos, apagado, y sus combinaciones. También se ha estudiado el *pizzicato*, como técnica poco común en la guitarra flamenca pero que también aparece en grabaciones modernas. Hemos prestado nuestra atención, asimismo, a técnicas como los *armónicos* y *tambora*, éstas, por su idiosincrasia, gracias a métodos y partituras existentes y mediante la transcripción de forma aislada.

De esta manera, hemos pretendido analizar los problemas que salen al paso al transcribirlas. Lo ideal, en todo caso, es contar con la presencia del intérprete. Si fuese así, podemos preguntar cualquier cuestión que vaya surgiendo en el mismo momento de la transcripción. Sin embargo, este proceder, que puede parecer *a priori* lo más adecuado, puede ser, paradójicamente, contraproducente. Ello se debe a la particular idiosincrasia del flamenco, como otras músicas de tradición oral, en donde en toda obra encontramos, en mayor o menor medida, ciertos esquemas improvisatorios contruidos sobre una base casi fijada. De este modo, si preguntamos por cuestiones de digitación resultará fácil constatar que no se usa siempre la misma. Si pedimos que interprete dos veces el mismo fragmento podemos encontrar variaciones minúsculas sobre las que surgirá la duda de considerarlas o no elementos pertinentes. En estos casos, se recomienda estudiar todas las opciones con el guitarrista y pedirle que elija una. Por ello, estimamos conveniente trabajar sobre grabaciones ya finalizadas, que son completamente invariables, a la vez que vamos consultado con el compositor las dudas que surjan.



## **Sobre la selección del repertorio**

Señalábamos anteriormente que el repertorio seleccionado debía comprender las características técnicas fundamentales de la guitarra flamenca. Además, ostenta, del mismo modo, las particularidades musicales del flamenco. Asimismo, indicábamos que el canto y el baile debían contemplarse como elementos afines a la guitarra, y así ha sido en este trabajo. En las siguientes tablas podemos estudiar las técnicas y características que se han tenido en cuenta. Más adelante, las relacionaremos con el repertorio seleccionado.

### ***VARIABLES TENIDAS EN CUENTA EN LA TRANSCRIPCIÓN***

Ritmo	Tempo	Melodía
<ul style="list-style-type: none"><li>• Libre</li><li>• Binario</li><li>• Ternario</li><li>• 12 tiempos</li><li>• Combinaciones</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Lento</li><li>• Medio</li><li>• Rápido</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Grados conjuntos</li><li>• Grados disjuntos</li></ul>



Modo	Timbre	Textura
<ul style="list-style-type: none"><li>• Flamenco</li><li>• Mayor</li><li>• Menor</li><li>• Bimodal</li><li>• Modulaciones</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Una guitarra</li><li>• Dos guitarras</li><li>• Cante</li><li>• Baile</li><li>• Palmas</li><li>• Otros instrumentos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Monódica</li><li>• Polifónica</li><li>• Melodía acompañada (cante)</li><li>• Homorrítmica (baile)</li></ul>
Forma	Ámbito	Dinámica, agógica y carácter
<ul style="list-style-type: none"><li>• Grandes formas: obras completas</li><li>• Fragmentos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Desde <math>Re_2</math> a <math>La_6</math></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Algunos indicadores de velocidad, intensidad y carácter de la pieza.</li></ul>



Digitaciones	Articulaciones	Transcripción
<ul style="list-style-type: none"><li>• Ambas manos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Stacatto</li><li>• Picado, ligado</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Ética</li><li>• Émica</li><li>• 1ª fase</li><li>• 1ª y 2ª fase</li><li>• Rítmica</li><li>• Melódica</li><li>• Semiautomática</li><li>• Automática</li></ul>

Técnica	Cante	Baile
<ul style="list-style-type: none"><li>• Pulgar, alzapúa</li><li>• Trémolo, arpegio</li><li>• Picado</li><li>• Golpes</li><li>• Otras</li><li>• Combinaciones</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Solo (<i>a capella</i>)</li><li>• Acompañamiento</li><li>• Melismático</li><li>• Silábico</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 1ª fase (solo ritmo)</li></ul>



## El repertorio de guitarra

Hemos definido como fuente principal de estudio la obra de Paco Escobar *A contratiempo*<sup>151</sup>, publicada en 2009 y formada por once temas para guitarra flamenca. En ellas se encuentran la mayoría de las técnicas de la guitarra flamenca contemporánea. En segundo lugar, teniendo en cuenta la necesidad de que este trabajo contemple obras con las técnicas fundamentales del instrumento, se han buscado otros temas para cubrir las que no estuvieran contempladas en el *corpus* principal, o se ha procedido a estudiarlas aisladamente. Además de las cuestiones meramente técnicas, el repertorio ha de contemplar todas las características definitorias del flamenco como el compás, la velocidad, la armonía, la dinámica y otras características que, como hemos señalado, detallamos más adelante.

### Repertorio de obras seleccionadas para transcribir:

- Del disco *A contratiempo* de Paco Escobar:

1. *Momentos*.
2. *Paisaje cromático*.
3. *A contratiempo*
4. *Junto a la ermita*.
5. *Bajañí*.
6. *Altozano*.

---

<sup>151</sup> ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *A contratiempo*. Sevilla, F.T.J. Music Solution, 2009, CD. Textos de José M<sup>a</sup> Velázquez Gaztelu y Jaime Siles.



7. *Otoño en Sevilla.*
8. *Palabras.*
9. *Nostalgia.*
10. *Vuelo de golondrinas*
11. *Sabor a canela*

○ De otros autores o tradicionales:

1. Soleá tradicional.
2. Silencio de alegrías.

○ Repertorio de Cante:

1. Toná chica de “El Gallina”
2. Fandango del Acalmao.
3. Tangos de la Volaera.

○ Repertorio de Baile:

1. Ejercicios de pies.
2. Escobilla de alegrías.

Pasamos ahora a describir la concreción del repertorio en función de las tablas reseñadas anteriormente. Procedemos por el orden lógico que hemos referido.



### 1. Atendiendo al ritmo

Según constatamos tras el análisis de las grabaciones, los cinco ítems del ritmo están representados en nuestro estudio. No resulta imprescindible transcribir todas las combinaciones rítmico-armónicas, pero sí es necesario que cada compás y el ritmo libre se incluya en el estudio para atender a su idiosincrasia.

---

Libre	<i>Vuelo de golondrinas</i>
Binario	<i>Nostalgia</i>
Ternario	<i>Junto a la ermita</i>
12 tiempos	<i>Altozano</i>
Combinaciones	<i>A contratiempo</i>

---

### 2. Atendiendo al tempo:

Hemos considerado tres grandes bloques, *lento*, para piezas con velocidades entre 60 y 100, *moderado*, en torno a 100-180bpm y *rápido*, más de 180bpm.

---

Lento	<i>Soleá tradicional</i>
Moderado	<i>Altozano</i>
Rápido	<i>Sabor a canela</i>

---

### 3. Atendiendo a la melodía:

Todas las obras reseñadas tienen movimiento melódico de los dos tipos, tanto por grados conjuntos como disjuntos. Por ello no hacemos aquí ninguna relación de ellas.





#### 4. Atendiendo al modo:

También hemos tenido en cuenta los aspectos armónicos, incluyendo en este repertorio los dos modos de la tonalidad, el modo flamenco, y modulaciones.

---

Modo menor	<i>Nostalgia</i>
Modo mayor	<i>Paisaje cromático</i>
Modo flamenco	<i>A contratiempo</i>
Bimodal	<i>Junto a la ermita</i>
Modulaciones	<i>Altozano</i>

---

#### 5. Atendiendo al timbre:

Encontramos aquí dos extremos susceptibles de someterse al proceso de transcripción por su especial relevancia: las grabaciones formadas por la guitarra sola, sin instrumentos que puedan obstaculizar la audición, y las que incluyen dos guitarras u otros instrumentos, para analizar las dificultades que presentan. En el primer caso, si la grabación tiene calidad de estudio, la escucha será lo suficientemente nítida como para que no tengan lugar molestias para el transcriptor.

Cuando aparecen dos guitarras o más de manera simultánea, el caso es más complejo: o bien se divide la transcripción en dos voces, cuestión extremadamente difícil, o se procede sumando las dos voces a modo de resumen sonoro. Si el transcriptor no tiene acceso a una grabación independiente de cada una, recomendamos proceder a la suma. Sin embargo, resulta necesario señalar que esta suma no es el resultado de añadir todas y cada una de las notas. Si así fuera se obtendrían, en numerosas ocasiones,



acordes de más de seis notas o secciones imposibles de ser interpretadas por un solo instrumentista. Hemos considerado más interesante simplificar el material obtenido. Como resultado se obtiene una aproximación consistente en una línea melódico-rítmico-armónica resumen de la idea sonora<sup>152</sup>. En cualquier caso, la aparición de dos guitarras no implica que puedan hacerse transcripciones utilizando el método exactamente de la misma manera que si sólo apareciera una, de ahí nuestro interés en abordar estas transcripciones.

En el caso de otros instrumentos, la tarea se vuelve compleja cuando se pretende distinguir la guitarra de ellos. Con el estudio de este tipo de grabaciones, proporcionamos más información al transcriptor que se enfrenta a estos casos, por otra parte, frecuentes en las grabaciones de guitarra flamenca solista.

La guitarra acompañante, en contraste con la solista, se presenta en dos vertientes: la del cante y el baile. En el cante encontramos dos rasgos principales: el acompañamiento en rasgueos o mediante pregunta-respuesta. En el baile se desarrolla de dos maneras: en virtud de falsetas que pueden o no llevar baile y/o cante y con rasgueos sobre la tonalidad generalmente para acompañar al cante o al baile<sup>153</sup>.

A nivel de transcripción destacamos que la dificultad principal radica en la “contaminación” acústica que representan estos componentes. Lógicamente a mayor número de instrumentos, más difícil será discernir la guitarra de entre

---

<sup>152</sup> Véase Aspectos musicales que dificultan la transcripción.

<sup>153</sup> Recordamos nuestro artículo citado La guitarra y el baile flamenco, un problema de comunicación.



ellos. Otra cuestión es la que concierne a la variedad rítmica que ocurre, sobre todo, en el baile y que no resulta tan rica en la guitarra solista<sup>154</sup>. No hemos encontrado una influencia clara en la transcripción al margen de las cuestiones reseñadas.

---

Una guitarra	<i>Vuelo de golondrinas</i>
Dos guitarras	<i>Bajañí</i>
Cante	Tangos de la Volaera
Baile	Ejercicio de alegrías
Palmas	<i>Altozano</i>
Otros instrumentos.	<i>A contratiempo.</i>

---

---

<sup>154</sup> Pues la riqueza de esta radica en las falsetas más que en los rasgueos. Estos se limitan a ser utilizados como elementos estructuradores como los que tienen lugar entre falsetas o en los finales.



♩ = 150

11

16

20

24

28

Figura 27. Fragmento de pieza a 2 guitarras (extraído de *Otoño en Sevilla*, de Paco Escobar).



Audición 2. Audio correspondiente a la partitura anterior.



## 6. Atendiendo a la textura:

La textura es una cualidad de la música que puede variar incluso dentro de la misma pieza. Señalamos las siguientes obras que contienen dichas texturas, si bien no toda la pieza ha de estar basada en la misma.

---

Monódica	<i>Vuelo de Golondrinas</i>
Melodía acompañada (cante)	Tangos de la Volaera
Polifónica	<i>A Contratiempo</i>
Homorrítmica (baile)	Ejercicio de pies

---

## 7. Atendiendo a la forma:

Se ha atendido tanto a fragmentos como a obras completas. Las obras son necesarias para estudiar secciones que se repiten a fin de determinar la validez o no de signos de repetición o copia de fragmentos iguales.

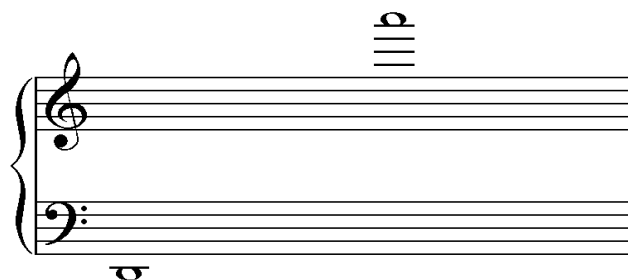
---

Grandes formas	<i>Nostalgia</i>
Fragmentos	Silencio de alegrías

---

## 8. Atendiendo al ámbito:

Se han seleccionado, atendiendo al ámbito, grabaciones en diferentes tonalidades, con y sin cejilla mecánica. De este modo determinamos su grado de influencia en la transcripción. Además, el repertorio incluye amplios registros que van desde la sexta cuerda en Re (Re<sub>2</sub>) hasta el La<sub>6</sub>, según el sistema internacional (La<sub>4</sub>=440Hz)



9. Atendiendo a la digitación, articulación, dinámica, agógica y carácter:

Todas las obras comprenden diferentes indicaciones de digitación, articulación dinámica, agógica y carácter. Al igual que al estudiar los aspectos melódicos, no tiene sentido hacer aquí relación de piezas alguna.

10. Atendiendo a los tipos de transcripción:

Tal y como hemos señalado, seleccionamos sólo algunas obras o fragmentos como paradigma de la segunda fase de la transcripción: *Altozano*, la soleá tradicional y el silencio de alegrías. En estas piezas tienen lugar las anotaciones de dinámica, agógica, carácter, articulación y digitación, características de la segunda fase. Uno de los motivos que nos ha llevado a seleccionar este repertorio para la transcripción en la segunda fase es su versatilidad para implementarse en el aula, ya que desde el comienzo del trabajo hemos querido que pueda verse reflejado en ella. Cabe advertir que todas las obras transcritas en la primera fase no pueden llevarse a cabo, por cuestiones de dificultad, con alumnos de Grado Profesional. Algunos fragmentos de *Altozano* resultan asequibles para los últimos cursos de dicho grado. Por su parte, la *soleá* tradicional y el *silencio de alegrías* son sencillos en



cuanto a la ejecución, incluso en el segundo curso de Grado Profesional<sup>155</sup>. En nuestro trabajo, en cualquier caso, no hemos perdido de vista el marco didáctico. Se ha concebido, de hecho, de forma que tanto las transcripciones obtenidas en la segunda fase como el método tengan sentido en la enseñanza.

---

Ética	<i>Altozano</i>
Émica	<i>Junto a la ermita</i>
1ª fase	<i>A contratiempo</i>
1ª y 2ª fase	Soleá tradicional
Rítmica	Escobilla de alegrías
Melódica	Toná chica
Semiautomática	<i>Vuelo de golondrinas</i>
Automática	<i>Vuelo de golondrinas</i>

---

#### 11. Atendiendo a la técnica:

Destacamos algunas obras que tienen una presencia frecuente de determinadas técnicas, si bien cada una contiene la mayoría de ellas<sup>156</sup>.

---

Alzapúa y pulgar	Soleá tradicional
Trémolo y picado	<i>Vuelo de golondrinas</i>
Arpegios	<i>Altozano</i>
Golpes	<i>Bajañí</i>

---

---

<sup>155</sup> Véase La implementación de la transcripción en el aula de guitarra flamenca.

<sup>156</sup> Hemos constatado a raíz de este estudio y en nuestra experiencia como guitarrista que un solo toque flamenco puede contener casi la totalidad de las técnicas flamencas fundamentales.



12. En el cante se han tenido en cuenta:

---

Solo	Toná chica
Con acompañamiento	Tangos de la Volaera
Silábico	Tangos de la Volaera
Melismático	Toná chica.

---

Con la selección de este repertorio de transcripciones quedan cubiertos, en fin, todos los aspectos musicales que comprenden una partitura de guitarra flamenca. El investigador, por tanto, tiene ante sí un trabajo que le proporciona la información necesaria en aras de implementar la transcripción de cualquier obra.

Queremos subrayar aquí la idea de que en la elección del repertorio objeto de la transcripción no existe necesariamente una relación directamente proporcional entre cantidad y calidad. La selección de obras ha de ser inteligente, ya que transcribir numerosos temas no tiene por qué ser la respuesta, pues pueden no ser útiles para estudiar todos los aspectos necesarios. Resulta necesario distinguir entre *pericia* (Hood<sup>157</sup> utiliza el término “fluidez del dictado”) y *calidad* de la transcripción. Para conseguir la primera necesitamos transcribir una amplia cantidad de obras que proporcionen la práctica suficiente para poder realizarlas con rapidez. A fin de obtener partituras de calidad, no podemos transcribir cualquier audición sin criterios ni un estudio detenido.

---

<sup>157</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.*





Asimismo, reiteramos la necesidad de poseer una sólida, formación musical y, en concreto, flamenca. En nuestro caso hemos de añadir a esta formación, las transcripciones de guitarra flamenca llevadas a cabo en los cuatro cursos del Grado Superior de Música. Y si bien es cierto que no se encontraban en el marco de esta investigación, por ser anterior a ella, sí supusieron un material relevante para la adquisición de hábitos y resolución de problemas.

### **Sobre la selección del compositor**

Uno de los argumentos principales en la selección de las obras a transcribir estriba en la posibilidad de acceder al compositor, pues supone numerosas ventajas. En el caso de Paco Escobar, hemos de añadir incluso la ventaja que representa el hecho de que conozca el lenguaje musical. Estos son los principales beneficios:

- Se puede realizar grabación de vídeo.
- Es posible acceder a las maquetas<sup>158</sup>, siendo especialmente interesantes las que han sido grabadas con claqueta. En este caso así ha sido.
- Podemos corroborar con él la calidad de la transcripción o discutir cualquier detalle puesto que nadie conoce su obra mejor. Un hecho frecuente es que dentro de una misma obra, en los pasajes

---

<sup>158</sup> Éstas suelen encontrarse sin efectos de sonido, sin la intervención de otros instrumentos y con la claqueta. Por ello facilitan considerablemente la tarea.



que se repiten, se pueden producir pequeñas variaciones involuntarias. En esta circunstancia podemos pedirle que se decante por una u otra opción. La digitación adquiere más significado y se torna más coherente tras una reflexión con el compositor. Además, multitud de aspectos pueden ser revisados.

- Resulta posible conocer la intención o finalidad compositiva de determinados pasajes u obras. Esto nos permite escribir carácter, dinámica y agógica ajustándonos al máximo a la idea del autor.
- Si, como el caso que nos ocupa, el compositor puede facilitarnos anotaciones en lenguaje musical sobre sus obras estaremos ante una valiosa información para contrastarla con la nuestra.

En definitiva, el contacto con el compositor supone acceder a mayor cantidad de información y realizar así una transcripción con un alto grado de ajuste con la grabación.

### **3. La transcripción: una cuestión de metodología.**

Una vez definido el marco de actuación, hagamos una descripción secuenciada del proceso desde los planteamientos iniciales hasta la transcripción propiamente dicha. Para ello formularemos los epígrafes que deben darse en todo proceso, ya tratados, de forma teórica, en el apartado 2 y 3.



## **1. ¿A quién se dirige la transcripción?**

La primera pregunta que hemos de hacernos es: ¿a quién va dirigida nuestra transcripción? Es muy diferente que nuestro trabajo esté concebido para ser interpretado por un guitarrista a que sea material de trabajo para un investigador inmerso en la teoría musical del flamenco. El primero necesitará, de manera indispensable, detalles de digitación, articulación, etc., y todo ello según el sistema de notación tradicional. El segundo puede prescindir de la digitación si su objetivo es analizar lo que ocurre a nivel melódico o armónico. Antes de comenzar el trabajo, cabe plantearse el fin que le imprimirá el receptor. Por nuestra parte, la transcripción que contemplamos en este estudio se dirige a un guitarrista con conocimientos de lenguaje musical, de manera que pueda interpretarla o estudiarla, así como a un musicólogo que pueda utilizarla como material para su análisis musical.

## **2. ¿Qué transcribir?**

Como pórtico de entrada, hemos de delimitar y precisar el objeto de transcripción. No resulta el mismo fenómeno una transcripción para averiguar la línea melódica, la armónica o la rítmica que una destinada a la interpretación o adaptación a otros instrumentos. En nuestro caso, se marcarán los criterios mínimos a la hora de transcribir de forma que nuestra partitura pueda ser interpretada por un guitarrista. Así que cuando tenemos claro el destinatario hemos de plantearnos qué anotar. ¿Qué elementos son pertinentes? ¿Transcripción ética o émica? ¿Qué nivel de detalles es preciso anotar? ¿Hasta qué punto la notación tradicional de la música occidental cubre nuestras necesidades?



Recordemos, en este sentido, la descripción referida en el apartado 3.2 sobre los diferentes tipos de transcripción. Los etnomusicólogos coinciden en dos líneas básicas de transcripción: la que se limita a las notas principales o del esqueleto melódico (émica), y la que ahonda en adornos, detalles rítmicos..., escribiendo lo máximo posible (ética). De estos tipos nosotros elegimos, en la escritura para la interpretación, un modelo aproximado a la transcripción ética, pero eliminando datos que dificulten la legibilidad y ejecución.

### 3. ¿Cómo transcribir?

¿Qué herramientas necesitamos? Dependiendo de las características de la transcripción podremos emplear lápiz y papel o complejos sistemas informáticos, si bien recomendamos el uso de la tecnología en aras de implementar un proceso rápido y eficaz. Otro factor que influye en este apartado es nuestra propia formación, determinante en el tipo de herramientas que se van a emplear.

Al hilo de lo ya anotado sobre la tecnología, hemos probado la eficacia de *software* como el editor de partituras *Sibelius* o el editor de onda *Sound Forge*, por lo cual elegimos ambas herramientas. Bien podrían ser otros los utilizados; en realidad, sólo hemos considerado imprescindibles un editor de onda y otro de partituras, si bien cuantas más posibilidades ofrezcan estos programas más interesantes resultarán para nuestro propósito.

### 4. ¿Cuándo transcribir?

En este punto hemos de responder a las cuestiones, ya adelantadas, sobre la programación de la transcripción. Se han de tener en cuenta factores



personales como la fatiga, saturación...; el trabajo resulta denso, lento y, por tanto, complicado a la hora de comprobar los propios progresos y marcar, al tiempo, una correcta temporalidad. Debemos calcular, en este sentido, lo que necesitamos para transcribir, por ejemplo, varios compases de dificultad media y luego multiplicar por el número total. No deben olvidarse las numerosas variables que se manejan en la transcripción en cuanto a la dificultad de los fragmentos de una obra. No es lo mismo transcribir rasgueos que falsetas. La programación es imprescindible de cara a no eternizar nuestro trabajo.

En nuestro caso, hemos tenido en cuenta principalmente los períodos de descanso y, en torno a esta premisa, hemos organizado la programación. A más largo plazo han quedado marcadas metas intermedias en la finalización de las transcripciones, sabiendo lo difícil que es averiguar cuánto tiempo tardamos en realizar cada obra. Sea como fuere, estas estimaciones nos sirven para rentabilizar el tiempo, cuestión que se torna importante si tenemos en cuenta la lentitud del proceso.

Las sesiones de trabajo se dividen en descansos cortos cada quince minutos, seguidos de uno más largo cada dos horas. Se parte la jornada en mañana, tarde y noche. Al tiempo, se presta especial atención al estado de agotamiento del cerebro, marcando este en todo caso el horario y sus modificaciones puntuales de la programación preestablecida.

## **5. El proceso de análisis de las grabaciones.**

- a) Una vez que las grabaciones las tenemos en nuestro poder hemos de hacer una audición activa al tiempo que llevamos a cabo una *ficha* de cada grabación donde escribiremos:



- El nombre de cada grabación. De esta manera, identificaremos si contamos con diferentes grabaciones de un mismo tema.
- La duración.
- El *palo* o forma musical (cuando se ciña a los estilos flamencos).
- La tonalidad.
- El estado de la grabación: defectos susceptibles de arreglar, calidad del sonido, etc.
- Los instrumentos que aparecen.
- Presencia de claqueta. Los que tienen métrica fija son grabados con claqueta por motivos técnicos<sup>159</sup>.
- Presencia de videograbación de apoyo<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> La claqueta se usa para casos en los que hay que “pinchar” en el argot de los estudios de grabación; esto es, cortar la grabación cuando un elemento de la ejecución sale mal o no gusta, eliminándolo, para luego seguir por donde se había dejado sin que el oyente final perciba alguna anomalía. Esta técnica, a la orden del día en músicas como el pop y el rock, en el flamenco siempre se ha despreciado por hacer el canto o toque más artificial. Además, la dificultad de pinchar una grabación sin que quede desnaturalizada es alta. Los avances tecnológicos actuales minimizan este problema.

<sup>160</sup> La denominación *de apoyo* responde a que, por la idiosincrasia de la improvisación en el flamenco, una videograbación no va a ser exactamente igual a la grabación de audio, a menos que esta se realice simultáneamente al vídeo, caso del que no tenemos constancia. El proceso normal de grabación en los estudios conlleva grabar la pieza por secciones, nunca de principio a fin, por lo cual el vídeo no resulta completamente útil.



### **Ejemplo de ficha técnica del objeto de estudio.**

Título: *Vuelo de golondrinas*.

Palo: Granaína

Duración: 6'57

Tonalidad: Si flamenco; comienzo en Sol flamenco.

Instrumentos: guitarra flamenca.

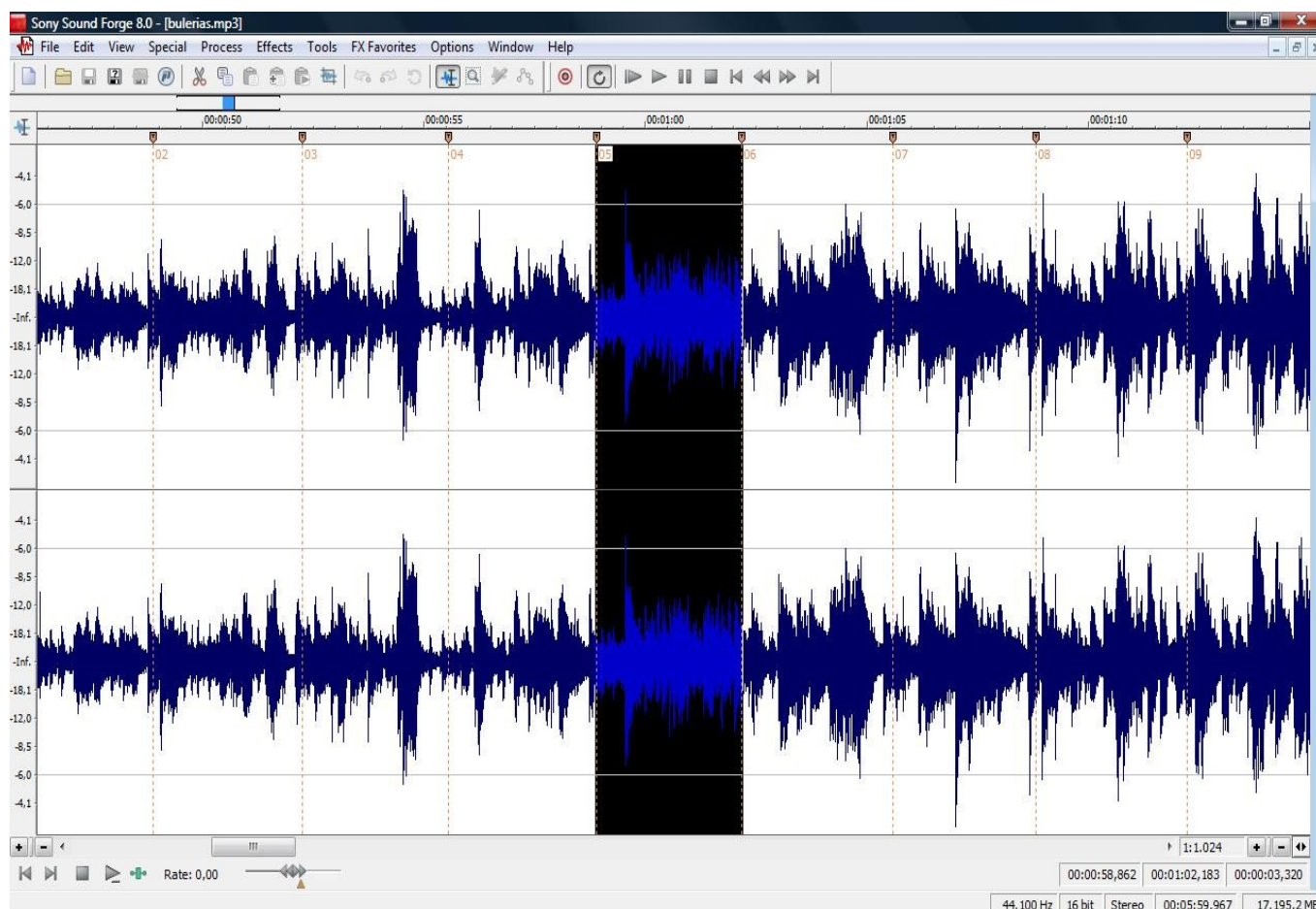
Calidad de grabación: revisar ecualización. Tiene reverberación.

Claqueta: no existe.

- b) A continuación, haremos un recuento de las grabaciones que tenemos. Si disponemos de diferentes versiones de un mismo tema se procederá a una audición previa a fin de seleccionar aquellas grabaciones que por sus características sean más fáciles de transcribir, a saber:
- Las que tengan claqueta.
  - Las que no tengan instrumentos que no sea necesario transcribir.
  - La de mejor calidad de sonido (sin efectos, como la reverberación).
- c) De cara al siguiente paso, debemos arreglar las grabaciones que lo precisen, subiendo el volumen en las que se perciba bajo, resolviendo problemas de ecualización y otros detalles técnicos.
- d) Revisaremos, a continuación, las configuraciones y opciones del *software* para seleccionar las mejores.



- e) Si la obra tiene metro fijo, la dividimos en compases, haciendo marcas en el programa de tratamiento de audio. En caso contrario, procederemos en virtud de secciones.



**Figura 28.** División en compases en el editor de onda. Las líneas rojas verticales de puntos son las indicaciones de división. El transcriptor puede introducirlas fácilmente mientras escucha el tema.

- f) Preparamos en el editor de partituras el pentagrama necesario anotando compás y armadura así como nombre del compositor, transcriptor y otros datos que fuesen necesarios.





- g) Analizamos la estructura formal para identificar posibles repeticiones, evitando así pérdidas de tiempo al transcribir dos veces la misma sección.

#### **4. La presencia de la cejilla mecánica en la transcripción.**

Hacemos especial énfasis en este punto en las transcripciones de toques interpretados con cejilla mecánica. Se recomienda en estos realizar la transcripción en una de las tonalidades habituales<sup>161</sup> en las que se encuentren las transcripciones del palo en cuestión<sup>162</sup>, y luego escribir una indicación del lugar donde el guitarrista debe colocar la cejilla. Por ejemplo, la soleá tradicionalmente ha sido interpretada en el modo de mi flamenco (entiéndase el concepto de modo como equivalente al de *tonalidad*, utilizado anteriormente). La posición del acorde de tónica es un mi mayor ubicado en primera posición (a partir del traste nº 1) o a partir del lugar que venga marcado por la cejilla. En torno a esta posición se organiza el resto de acordes de la tonalidad. La amplia mayoría de las soleás tradicionales de guitarra solista (y gran parte de las de acompañamiento) se encuentran organizadas tomando como eje esta posición. Si esta misma soleá se interpreta con la cejilla en el traste número uno, la armadura resultante sería la de fa flamenco. Si hay que escribir el discurso musical en esta tonalidad, el guitarrista encontrará mayor dificultad en la lectura de la partitura y el reconocimiento de las escalas y posiciones, al no estar familiarizado con tales parámetros.

---

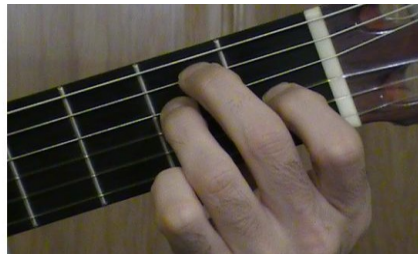
<sup>161</sup> Véanse las tonalidades guitarrísticas en La implementación del método en el aula de guitarra flamenca.

<sup>162</sup> Siempre que esto sea posible en virtud de la tonalidad de la obra original. En el caso del oído absoluto no se recomienda, puesto que se crearía confusión cuando el transcriptor fuera a escribir una nota diferente de la que está oyendo.



Pasamos a visualizar este concepto de posición a través de las siguientes ilustraciones:

- Posiciones “al aire” <sup>163</sup>:



- Posiciones con cejilla al 1:

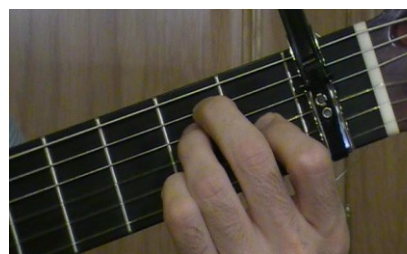
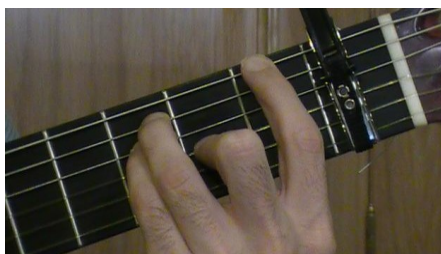
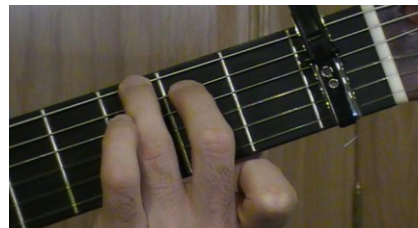
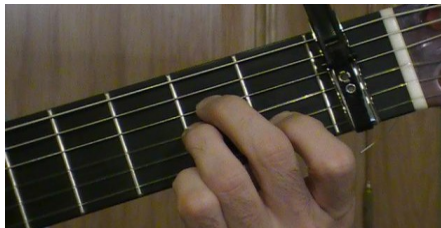


Figura 29. Dibujo de los acordes que forman la cadencia andaluza.

---

<sup>163</sup> Sin cejilla, en el argot guitarrístico.



Las cuatro primeras ilustraciones muestran las posiciones o dibujos de *La menor*, *Sol Mayor*, *Fa Mayor* y *Mi Mayor* con cejilla. Se corresponden con los acordes de la cadencia andaluza, utilizados en palos como la *soleá* tradicional (en mi flamenco). A continuación, las mismas cuatro posiciones con cejilla en el primer traste. En el primer caso los acordes que suenan se corresponden con las posiciones: si se coloca la posición de *La menor*, suena un acorde de *La menor*. En el segundo caso, las mismas posiciones dan como resultado los acordes *la# menor*, *Sol# Mayor*, *Fa# Mayor*, *Mi# Mayor*, es decir, lo mismo pero medio tono más alto que *al aire*: ahora al colocar la posición de *La menor*, suena un *La sostenido menor*, y así sucesivamente. Sin embargo, el guitarrista, cuando interpreta con cejilla, lo hace pensando en las posiciones como si no tuviera cejilla, es decir: pensará en *La menor*, *Sol Mayor*, *Fa Mayor* y *Mi Mayor*. El uso de la cejilla es indiferente para la posición<sup>164</sup>. El lector, al igual que el guitarrista, no observará diferencia en la posición de los acordes con y sin cejilla mecánica.

A continuación podemos adentrarnos en la *soleá* tradicional y el silencio de alegrías transcritos tal y como se escribirían si el intérprete lo llegase a ejecutar con la cejilla al 1. Compárese con las versiones ofrecidas en los puntos VI y VII. Destacamos, en este sentido, la complejidad de las armaduras, así como la no correspondencia de los acordes señalados en los diagramas en la partitura (fácilmente reconocibles por un guitarrista) con los resultantes tras el transporte (serían necesarias otras digitaciones).

---

<sup>164</sup> Para un guitarrista cambiar de tonalidad es tan sencillo como cambiar la posición de la cejilla. Para subir el tono, la cejilla se mueve acercándose a la caja. De esta manera se pueden tocar los mismos dibujos sin tener que pensar en unas posiciones diferentes para cada una de las tonalidades posibles.



## SOLEÁ (popular)

Transcripción: Rafael Hoces

**Ad libitum**

*f* *ami* *p* *2 3* *F* *E* *p*

*1*

**Andante**  $\text{♩} = 90$

*p* *2* *1* *3* *vibr* *simile* *E* *3* *i* *m* *a* *p*

*mf* *1,2*

*p* *a* *m* *i* *p*

*A* *G* *F* *p* *M...* *accl* *tempo primo*





Otra ventaja de transcribir en posiciones guitarrísticas tradicionales y añadir una indicación arriba de la partitura acerca de la cejilla mecánica es ofrecer al guitarrista la posibilidad de tocar la misma obra sin ella o colocando esta en un número de traste diferente<sup>165</sup>, siempre que el ámbito de la misma no quede por encima o por debajo de la nota más grave.

En definitiva, lo que deducimos en nuestro estudio es que desde la óptica de un guitarrista resulta más intuitivo si puede tocar una partitura de una obra tradicional leyendo como si estuviera en una posición también tradicional sin cejilla<sup>166</sup>. Los guitarristas flamencos, al igual que ocurre con los de la música popular y en contraposición a los clásicos, piensan en posiciones, en acordes, no en notas individuales. Por ello, les resulta fácil identificar ciertas posiciones que son habituales en sus interpretaciones.

Y para un músico en general es más fácil encontrarse una partitura transcrita sin apenas alteraciones, como son las tonalidades de *Mi flamenco/menor*, *La flamenco/menor*, *Do mayor*, *Si flamenco* y *Fa# flamenco* (las tonalidades guitarrísticas frecuentemente utilizadas en el flamenco), o con no más de cuatro como *Mi* o *La mayor*. Cuando se utiliza la cejilla, el número de alteraciones puede aumentar considerablemente. En los métodos y partituras de guitarra flamenca se suele optar, en lo que respecta a las obras tradicionales con

---

<sup>165</sup> Es posible que, tras subir la cejilla algunos trastes, la obra no pueda ser interpretada por superar el ámbito del instrumento. Sin embargo, aún en esos casos, puede modificarse la afinación de las cuerdas para subir o bajar al tono deseado, dentro de los límites de resistencia física de las mismas y del buen sonido del instrumento.

<sup>166</sup> En la aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música, refutamos esta hipótesis con la encuesta realizada a nuestros alumnos.

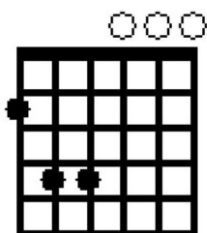


cejilla, por la opción que aquí hemos recomendado: transcribir en la posición sin cejilla.

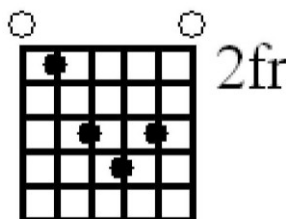
Tal proceso, recordemos, tiene aplicación en lo que concierne a los palos tradicionales, compuestos según las posiciones que quedaron fijadas hace algunas décadas para cada uno de los estilos. En el caso de los toques compuestos en otras posiciones, como por ejemplo en el caso que nos ocupa – *Altozano*– se ha de emplear la posición que más se asemeje a la grabación o decidir cuál es la idónea trabajando con el autor.

Recomendamos, por tanto, realizar la transcripción de los siguientes palos en las armaduras resultantes de las tonalidades aquí reseñadas, siempre y cuando estos puedan enmarcarse en ellas:

- Taranta y aires de Levante: fa # flamenco.

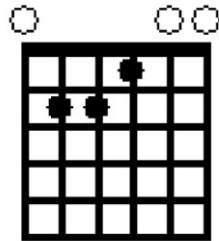


- Granaína: si flamenco.

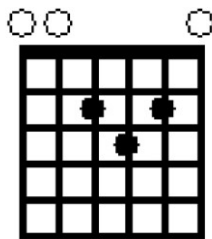




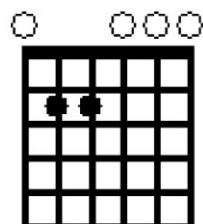
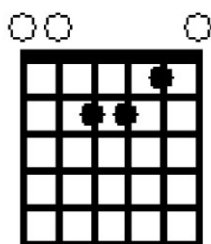
- Fandangos, malagueña, serrana, soleá, caña, polo, bamberas, peteneras: mi flamenco.



- Tientos, seguiriyas, soleá por bulerías: la flamenco.



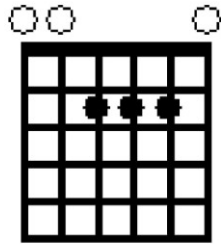
- Vidalita, milonga: la y mi menor.



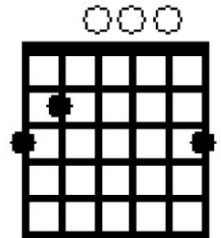




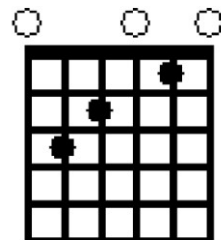
- Cabales: la mayor.



- Garrotín: sol mayor o la mayor.

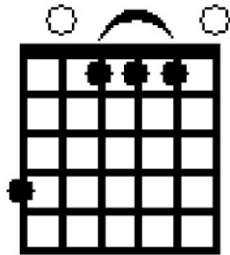


- Colombiana, guajira: la mayor o mi mayor.
- Farruca: la menor.
- Alegrías y cantiñas: mi, la y do mayor (figura).

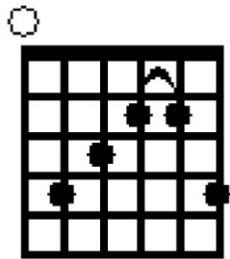




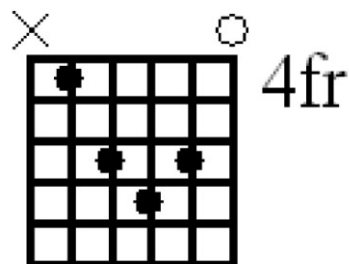
- Minera: fa sostenido o sol # flamenco.

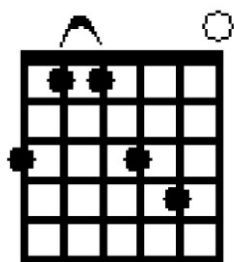


- Rondeña solista: do# flamenco (con su preceptiva *scordatura*).



- Bulerías, tangos: la flamenco, la mayor o la menor, mi flamenco, mi mayor o menor (do # o re # flamencos para toques más modernos en la figura).





## 5. El procedimiento de transcripción propiamente dicho.

Una vez realizada la exposición teórica previa, nos adentramos en el apartado práctico. Primeramente definiremos las estrategias a seguir en función de diferentes cuestiones. De hecho, en una primera fase, nos interesan únicamente las indicaciones rítmicas, melódicas y armónicas. Para identificar una partitura con su audición, el primer rasgo viene dado por las duraciones y las alturas. Desde esta perspectiva, gracias a estas dos únicas características de la música puede verse claramente la correspondencia entre interpretación y partitura. Posteriormente, en segundo lugar, llevamos a cabo la transcripción orientada a la obtención de una partitura para guitarristas, anotando cuestiones de articulación, digitación, carácter, dinámica y agógica.

### a) Primera fase. Alturas y duraciones.

Atendiendo a las *fases de transcripción*, hemos realizado la mayoría de las transcripciones en esta primera fase. La dificultad de la transcripción musical de alturas y duraciones es sensiblemente mayor que la de digitación, articulación, carácter, dinámica y agógica. Hemos podido constatar este hecho realizando mediciones de tiempo y el grado de concentración necesario cuando se transcriben notas o cuando se hace lo propio con el resto de componentes de la



partitura. Asimismo, la experiencia con los alumnos se orienta en la misma línea.

Por tanto, es preciso concentrar la mayoría de los esfuerzos en la primera fase de la transcripción, de ahí que gran parte de nuestras transcripciones se centren en esta. La cantidad de información que se obtiene en la primera fase es tal que comprende el 70% de la partitura final, ya que con ella puede tocarse la obra en un nivel rudimentario, lo cual viene a apoyar la idea de su relevancia. Además, sólo con la información extraída en la primera fase ya puede identificarse, con facilidad, partitura y audición. Por otra parte, los elementos restantes -sobre todo la dinámica, agógica, carácter y la articulación- ostentan un grado de subjetividad considerablemente mayor que las alturas y duraciones, es decir, no existe medida científica exacta para estos valores<sup>167</sup>. Sin embargo, a pesar de la escasa importancia que poseen los restantes elementos, resulta necesario subrayar su necesidad en aras de conseguir una interpretación aproximada a la realidad sin necesidad de acudir a la grabación o estar avezado en el toque flamenco. El transcriptor encontrará, por ello, una valiosa práctica en la transcripción en su primera fase.

Ahora bien, en el transcurso de las grabaciones de guitarra flamenca es habitual que se produzcan imperfecciones en la interpretación. Los humanos somos incapaces de mantener el pulso constante más allá de unos segundos<sup>168</sup>. En una primera fase vamos a obtener una aproximación bastante cercana a los valores rítmicos reales, pero no completamente exacta. Subrayamos la idea de

---

<sup>167</sup> De hecho, una amplia mayoría de esos valores han ido cambiando con el devenir de la historia musical, de forma tal que una misma indicación escrita en dos partituras de épocas diferentes puede adquirir distinto significado.

<sup>168</sup> Para ampliar este concepto véase Aspectos musicales que dificultan la transcripción.



que en esta fase se puede identificar con facilidad la partitura con su grabación. Este es el objetivo que nos ocupa ahora, quedando la segunda fase para presentar una partitura exacta, completa e interpretable.



Figura 30. Transcripción en primera fase. En ella podemos ver sólo alturas y duraciones. No existen indicaciones de cualquier otro tipo. Además, la presentación no ha sido revisada todavía, como podemos advertir al identificar los elementos desordenados.



En función de las características del sonido podemos realizar las transcripciones partiendo de dos puntos diferentes:

- El ritmo: se realiza una abstracción del sonido, reduciéndolo al aspecto rítmico al tiempo que se anota. Posteriormente, se añaden las alturas en una segunda audición.
- La melodía: se anota esta sin ritmo, sólo con cabezas que indican la altura; en la segunda audición es cuando ubicamos el ritmo.

Cuando la dificultad es manifiesta resulta preferible transcribir primero el ritmo y después la melodía y acordes. A menos que se tenga oído absoluto, nos parece más útil atender primero al ritmo, puesto que así después sólo hemos de anotar la altura de las notas; de esta forma, ya tendremos los valores rítmicos correctos. De la otra manera, sólo contaríamos con un nutrido acopio de notas sin sentido alguno que habría que borrar para reescribirlas con su valor rítmico. Andy Robinson (2001), en este aspecto, postula que debe comenzarse con el establecimiento del pulso y sus partes fuertes; seguidamente, la melodía. En cualquier caso también afirma “*start your transcription with the things you can hear easily*<sup>169</sup>”; es decir, comenzar por aquel parámetro que podemos identificar más fácilmente; sucede tanto en el papel como en el ordenador. En el soporte informático tiene más sentido comenzar por el aspecto rítmico, ya que cambiar la altura de las notas constituye una tarea más sencilla que la duración al no tener que suprimir las notas, sino únicamente desplazar la cabeza de las mismas.

---

<sup>169</sup> ROBINSON, Andy. “*Introduction to Transcribing Music*”, 2001. Accesible en <http://www.seventhstring.com/resources/howtotranscribe.html>



En la transcripción como método se dan, a nuestro entender, dos líneas metodológicas que pueden usarse conjugadas o por separado. Sin embargo, lo usual es emplearlas en el orden que las presentamos. Cuando la primera no es suficientemente útil, pasamos a la segunda. Cuando hayamos utilizado el segundo nivel, volveremos al primero para ver si nuestras anotaciones tienen sentido en relación con los demás tiempos del compás.

- Referencia de primer nivel: dividimos el compás en pulsos (dos para los binarios, tres para los ternarios y así sucesivamente), tomando como referencia dos o más de ellos. Conforme se va midiendo el compás, se van escribiendo las notas, teniendo claro, en todo momento, en la mente, el concepto de compás. Ello es más fácil cuanto más pequeño es el compás, dado que podemos sentir, con claridad, la sucesión de partes fuertes y débiles dentro del conjunto de pulsos que forman dicho compás. En el momento en que perdamos la referencia del compás ya no podemos seguir con este método al tiempo que tendremos que bajar al segundo nivel.
- Referencia de segundo nivel o pulso: en este punto del proceso debemos aislar un solo pulso sin tener en cuenta el compás en que nos hallemos u otros pulsos como sí teníamos en cuenta en el apartado anterior. Mediante esta estrategia, podemos averiguar valores más pequeños, acordes, etc. En definitiva, se trata de perfilar la transcripción, pues lo que estamos haciendo es acercar más la lupa, aislar el valor de un pulso y sobre esa duración intentar “encajar” las notas localizables antes y después.





Atendiendo a la capacidad del oído absoluto podemos identificar dos estrategias:

- Si tenemos oído absoluto podremos escuchar una nota y situarla en el pentagrama directamente sin necesidad de referencia externa.
- Con oído relativo:
  - Con instrumento (guitarra o cualquier otro): buscamos la nota cotejándola con la que emite el instrumento y la anotamos.
  - Sin instrumento: dejamos que el editor reproduzca la nota y oyendo esta la comparamos con la audición. Requiere el uso de la memoria auditiva y mantenerla el suficiente tiempo en la mente para poder contrastarla. Si recurrimos a este punto, debemos tener especial cuidado en que determinados ruidos en el ambiente puedan dificultar nuestra memorización.

Hay dos tipos de oído absoluto: el "absoluto puro" y absoluto relativizado. El primero de ellos funciona de forma automática; es decir, se oye el sonido y, casi sin pensar, se sabe qué nota es. En el segundo, la mente compara el sonido con la nota de referencia que se tiene almacenada. En cualquier caso, ambos constituyen una herramienta que facilita enormemente la transcripción por no tener que acudir, con frecuencia, a la referencia del instrumento u ordenador ya que el La a 440Hz se encuentra depositado en la memoria.



La transcripción que se efectúa haciendo uso del oído absoluto requiere, claro está, poseer dicho oído. La población que cumple este requisito es muy escasa. Aquellos que no tienen oído absoluto pueden recurrir a dos herramientas para transcribir: el instrumento y el *software*, los cuales proporcionan la nota de referencia necesaria.

Una vez analizados los distintos sistemas para transcribir y seleccionados los más convenientes, procedemos a transcribir oyendo la grabación a la velocidad que estimemos necesaria. Recomendamos, en primer lugar, intentar escuchar a velocidad normal, de esta manera no habrá ninguna distorsión en el sonido. Las distorsiones aparecen cuando se ralentiza cualquier fragmento, tanto más cuanto más despacio quiera ponerse. Bajo ciertos límites no habrá apenas influencia en la transcripción, pero cuando se ralentiza en exceso es fácil que nos molesten, sobre todo en lo que atañe a las cuestiones rítmicas.

b) Segunda fase.

Una vez que hemos realizado la primera transcripción con las alturas y duraciones, hemos de continuar, en una segunda fase, definiéndola con alto grado de detalle. Es el momento de presentar resultados más precisos al tiempo que se añaden la articulación, digitación, carácter, agógica y dinámica. De este modo, la partitura resultante podrá ser interpretada por un guitarrista que conozca la técnica necesaria y se encuentre avezado en el manejo del lenguaje musical como para enfrentarse a estas partituras con la solvencia necesaria.

Durante el proceso, hemos de comenzar corrigiendo alturas y duraciones sobre la partitura obtenida tras la primera fase. Para ello utilizaremos el *método de comprobación* descrito en el apartado 11 de este mismo epígrafe. Es necesario



operar sobre la partitura que arroja la primera fase por la ventaja que supone tener una transcripción sin más simbología que las propias notas musicales, por el hecho que conlleva la no existencia de elementos que difuminen nuestra atención. Una vez que hemos efectuado la comprobación, pasamos a la segunda fase, la cual ayuda a precisar aún más la partitura: al añadir la digitación podemos percatarnos de pasajes imposibles de interpretar por limitaciones físicas (excesiva extensión de dedos) o métricas (pasajes excesivamente rápidos).

Como decimos, en esta fase, tiene cabida todo lo que representa la transmisión de las emociones del compositor. Como pórtico de entrada, cabe preguntarse la utilidad de dichas indicaciones expresivas: ¿realmente la música tiene carácter expresivo?, ¿se puede anotar todos los sentimientos?, ¿puede la escritura recoger las sutilezas del flamenco, la expresividad del compositor? Al hilo de estas cuestiones, se deduce que las indicaciones expresivas no están exentas de polémica. Por tanto, su presencia o no en el flamenco ha de ser, necesariamente, sometida a juicio.

En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que cualquier notación es fundamentalmente incompleta. Sólo en virtud del conocimiento riguroso de las convenciones y de la *praxis* de estilo musical puede llegarse a una interpretación de máxima calidad. Los artistas flamencos y flamencólogos, al aseverar: “para cantar bien flamenco, hay que nacer aquí”, refiriéndose a Andalucía, o “hay que mamarlo” expresan esta misma idea. Podría parecer, a priori, que esta necesidad del conocimiento riguroso sólo tiene sentido en el flamenco, pero resulta necesario señalar que tiene lugar en todo estilo musical con o sin cultura escrita. En cualquier caso, la partitura ha de ser una representación que, a pesar de sus carencias, muestre la máxima información posible. Recordemos que el



objetivo principal de la transcripción es el de mostrar un documento escrito como reflejo de una composición musical.

Creemos que para dotar de validez lo más universal posible a las transcripciones de guitarra flamenca deben verse, en primer lugar, reflejados todos los aspectos anotables de la música flamenca. Este proceder eleva las partituras al nivel exigido por la comunidad internacional. El hecho de que en la mayoría de las partituras no aparezcan indicaciones de dinámica, agógica o carácter obliga al profesor a señalar al alumno las opciones con las que cuenta para interpretarla. Para ello se recurre tanto a la demostración del toque como a la anotación en la partitura. Posteriormente, el intérprete (o el profesor) decidirá si desea seguir las indicaciones escritas, referirse a la audición o su impronta personal (o la del alumno). Trabajar con una partitura incompleta es, en consecuencia, como estudiar un texto sesgado.

En el estudio de cada uno los apartados siguientes vamos a definir qué símbolos e indicaciones vamos a emplear. Teniendo en cuenta que el mismo símbolo puede adquirir significados diferentes en función de la época en que se inserte o el instrumento al que esté destinado, lo definiremos con objeto de evitar la confusión que puedan generar. No entraremos en profundidad en el tema de las indicaciones de la música occidental por considerarlo excesivamente lato y ajeno a los propósitos de este trabajo<sup>170</sup>. Por ello, remitimos al lector que no localice en estas páginas algún concepto (estimamos que serán

---

<sup>170</sup> Su estudio detallado estaría ligado a la historia de la praxis musical en Occidente. No pretendemos realizar aquí una profunda revisión de un lenguaje musical evolucionado a lo largo de más de mil años de historia.



casos puntuales) a los trabajos de Tom Gerou (1996)<sup>171</sup> o cualquier compendio sobre notación musical completo. El orden en que se anoten habrá de influir en el resultado final, por ello procederemos siguiendo numeración:

1) Transcribir articulaciones.

En ocasiones, determinadas notas han de ejecutarse de manera diferente a como están escritas: con menor duración, acentuando, etc. Es en estas circunstancias cuando entran en juego los símbolos que determinan la articulación. Estos expresan las características del ataque y caída de las notas y los medios mediante los que se efectúan. En las transcripciones de flamenco raramente se utilizan. Además, la falta de símbolos que ostentan generalmente las partituras, en el caso de las articulaciones, llega a su máxima expresión. Hemos constatado, por lo demás, que existen casos que han de ser anotados, ya que el resultado sonoro varía sustancialmente en función de la aparición o no de estos símbolos.

Las indicaciones de articulación son:

- Atendiendo al valor:
  - *Staccatissimo*: valor muy corto.
  - Picado: ligeramente corto.
  - *Tenuto*: con todo el valor del sonido.

---

<sup>171</sup> GEROU, Tom. *Essential dictionary of music notation*. USA, Alfred Publishing & CO., Inc, 1996.



- Atendiendo al matiz:
  - Tres tipos de acento según la intensidad, de menor a mayor grado:

\_ > ^

- Otros:
  - *Sforzato*: sfz: este y los tres siguientes sinónimos de *forzando*.
  - *Forzando*: fz.
  - *Sforzando*: sf.
  - *Legato*: ligado.
  - *Sostenuto*: sostener el sonido.
  - *Legatissimo*: extremadamente ligado.

## 2) Transcribir el carácter.

Resulta ser este otro aspecto insuficientemente tratado de los que aparecen en las partituras de guitarra flamenca. Generalmente o no aparecen o lo hacen de manera exigua, mas no porque resulten innecesarios. Apuntamos tres causas principales: una proveniente del hecho anteriormente señalado de que numerosas transcripciones son realizadas por personas ajenas al flamenco, que desconocen la idiosincrasia de esta música y no aprecian, por ende, la necesidad de dichas indicaciones. Otra, afirmaciones como las que hacen los hermanos Hurtado Torres (1998) respecto a que el flamenco adolece de cambios expresivos<sup>172</sup>. Entendemos, por nuestra parte, que a la guitarra flamenca no se aplican estos extremos, ya que las grabaciones localizadas de este instrumento

---

<sup>172</sup> HURTADO TORRES, *op. cit.*



que hemos encontrado sí presentan cambios tanto en la dinámica como en la agógica. Probablemente, estos cambios han sido considerados no pertinentes y, por tanto, no se han anotado, dando por supuesto que el intérprete acudirá a la grabación en aras de obtener las indicaciones necesarias<sup>173</sup>.

Otra razón es el argumento, ampliamente extendido en la flamencología tradicional, de que ha de ser el propio intérprete quien imprima su expresividad, o que llegue a esta gracias a la audición de la obra original. Obviamente, no es una razón de plena validez desde el punto de vista de la interpretación a través de la partitura empleada en los conservatorios. Anteriormente trajimos a colación las carencias de toda notación musical, al tiempo que apuntábamos que esta cuestión no ha de estar reñida con una presentación rigurosa y lo más próxima posible a la realidad.

Las anotaciones de carácter se llevarán a cabo antes que dinámica y agógica, de esta manera el resto de indicaciones puede basarse en el carácter a fin de estructurar su aparición en la obra. El carácter expresa, por ello, el sentido general con que ha de ejecutarse la pieza, apareciendo al principio de la obra. En el caso de obras de varios movimientos, dichas indicaciones aparecerán al comienzo de cada movimiento.

Para transcribir el carácter no precisamos una audición a velocidad lenta. Bastará, en cambio, una audición normal para determinarlo. Resulta conveniente pedir opinión al compositor sobre el concepto o idea musical sobre

---

<sup>173</sup> Y tradicionalmente se ha operado de esta manera, pero este extremo ha provocado la proliferación de partituras incompletas.



la que ha creado la pieza en aras de facilitar la tarea de definición del carácter. Nosotros así lo hemos hecho.

Las indicaciones de carácter más usuales son:

- *agitato*: agitado, excitado.
- *mesto, lacrimoso o piangevole*: triste, con tristeza.
- *con brio* o *vitamente*: con brío, con vida.
- *con grazia, giocoso o grazioso*: con gracia.
- *con anima*: con alma.
- *deciso*: decidido.
- *scherzando*: jugueteando.
- *marziale*: marcial.
- *comodo*: cómodo.
- *con amore*: con amor.
- *con passione, passionato, passionatamente, con fuoco*: con pasión, con fuego.
- *dolce* o *dolcissimo*: dulce, con dulzura.
- *con dolore, doloroso*: con dolor.
- *espressivo*: expresivo.
- *lontano*: lejano.
- *misterioso*: misterioso.
- *mosso*: movido.
- *piacévole*: placentero.
- *risoluto*: resuelto.
- *sémplice*: simple.
- *tranquillo*: tranquilo.
- *vigore*: vigoroso.





### 3) Transcribir dinámica.

La dinámica refleja modificaciones de la intensidad. Al igual que ocurría con las articulaciones y el carácter, también son escasas las indicaciones de este tipo en las partituras de guitarra flamenca. Nuevamente aludimos al mismo motivo: sugerir al guitarrista que acuda a la grabación original o bien utilice su impronta.

Existen dos tipos principales de dinámicas: las *explícitas* y las *implícitas*. Desde esta distinción, toda obra conlleva unas *dinámicas implícitas*<sup>174</sup> derivadas de las características de la propia música. Por ejemplo, la tesitura afecta a la dinámica de forma que la intensidad en los agudos aumenta ligeramente. En nuestro caso, limitamos el estudio a la llamada explícita, que es la que necesariamente ha de ir indicada en la partitura. La implícita, en contraste, corre a cargo de las características de la obra y la impronta del propio ejecutante. En aras de conseguir una transcripción lo más fiel posible, las dinámicas explícitas deben aparecer señaladas en cada momento que sean necesarias.

Las indicaciones dinámicas, aunque tampoco aparezcan habitualmente en las partituras de flamenco, sí realizan una importante labor, pues son numerosos los cambios de intensidad sonora que tienen lugar en composiciones para guitarra flamenca. En numerosas ocasiones, estos cambios son abruptos,

---

<sup>174</sup> SERRANO VIDA, Montserrat y GIL CORRAL, Jesús, *Música*, MAD. Volumen I. Temario para la preparación de oposiciones. Profesores de Educación Secundaria. Sevilla, 2000, p. 206.



siendo menos frecuentes los reguladores, utilizados para indicar modificaciones graduales.

De entrada, conocer el variado conjunto de las técnicas de la guitarra flamenca facilita la tarea de asignación de dinámicas. Entre las más fuertes están, por ejemplo, los rasgueos y alzapúas; en el lado opuesto, trémolos y arpeggios suelen conformar el grupo de técnicas de menor intensidad. Sin embargo, es necesario prestar atención a la ejecución de cada una de ellas, ya que pueden mostrar, en ocasiones, dinámicas diferentes a la esperada.

Para establecer las indicaciones de dinámica, debemos realizar dos tipos de audiciones, en consonancia con las ya establecidas para la averiguación de alturas y duraciones: las referencias de primer y segundo nivel. Comenzamos con el primer nivel realizando una audición general de la pieza para delimitar las grandes secciones con sentido musical propio. Seguidamente, se anotan los matices más relevantes.

Ahora, en el segundo nivel se revisan, en primer lugar, las indicaciones anotadas en el primer nivel. Seguidamente, se analizan de forma detallada pasajes cortos, desde un motivo hasta una frase como máximo. Es ahora el momento de indicar los cambios súbitos de tempo y otras indicaciones de esta magnitud.

Son varios los métodos que podemos utilizar para acercarnos a la dinámica. Podemos partir de la partitura, realizando, de entrada, un análisis visual y anotando lo pertinente sobre la partitura o de la grabación, apuntando en una hoja al margen la indicación de tiempo donde tiene lugar el cambio dinámico. Esto último presenta el inconveniente de que con posterioridad



habremos de averiguar el lugar en la partitura donde se ubican las indicaciones marcadas en el papel. Por otra parte, la visualización de la onda en el editor de sonido permite observar, en un examen general, la dinámica global de la obra, así como notorios cambios en la misma. En este caso, la referencia es también visual.

Según sea el carácter, podemos intuir las indicaciones de dinámica. Por ello, debemos acudir a este antes de proceder a anotarla. Si el carácter es triste, lo esperable es que no haya frecuentes tempos vivos; lo lógico es encontrar más indicaciones de *piano* que de *forte*.

Las indicaciones de dinámica son:

- Intensidad constante (de menor a mayor):
  - *ppp*<sup>175</sup>
  - *pp*
  - *p*
  - *mp*

---

<sup>175</sup> Las indicaciones del tipo *fff* y *ppp* son infrecuentes en el flamenco. Cuando aparece los *pianísimo* suele ser, con frecuencia, porque el guitarrista haya tocado alguna cuerda con la intención de seguir el compás (no de que esa nota suene) o por un error técnico. En numerosas ocasiones, en los silencios que se encuentran en una obra a compás (sobre todo en los compases de doce tiempos), el guitarrista realiza movimientos con la mano para seguir el ritmo. Dichos movimientos no tienen porqué ser ejecutados con la intención de hacer sonar una cuerda. Sin embargo, a veces ocurre que se roza alguna y provoca un sonido muy leve que los técnicos incluso descartan eliminar por su poca relevancia o por no restar “vida” al sonido. Por ello, en numerosas ocasiones recomendamos desechar estas indicaciones en las partituras diseñadas para la interpretación, ya que no aportan ningún dato relevante. En lo que respecta a las indicaciones de *fortísimo*, no hemos encontrado, en contraste, ninguna obra o fragmento merecedor de tal indicación.



- *mf*
  - *f*
  - *ff*
  - *fff*
- 
- Cambios graduales en la intensidad:
    - *Cresc.*
    - *Decresc.* o *dim.*
    - Estos mismos se pueden representar mediante reguladores, situados bajo las notas.

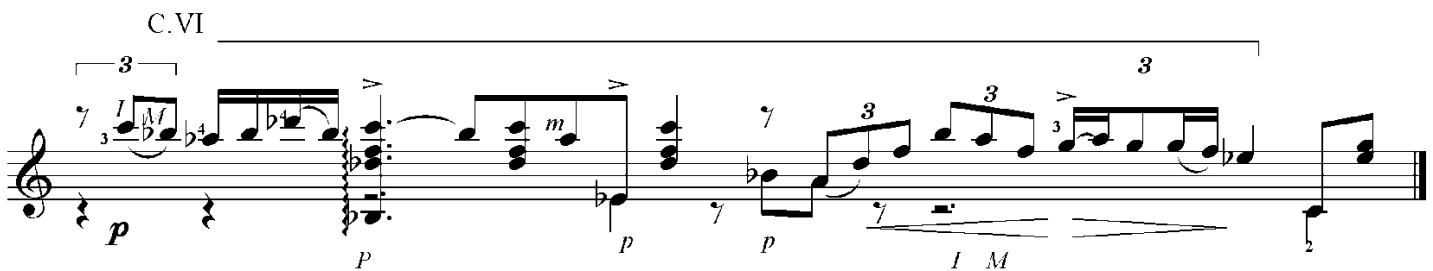


Figura 31. En este pentagrama se advierte la indicación de *piano* (*p*) al comienzo del mismo y dos reguladores, el primero ascendente y el segundo descendente, hacia el final del compás.

- Cambios repentinos en la intensidad:
  - Se indica mediante la palabra *subito* precedida de la nueva indicación.

*pp subito*



La música flamenca presenta, por lo general, un amplio espectro de dinámica y agógica: cambios de tempo, destacados y súbitos *pianos* y *fortes*. Ello se traduce en la necesidad de facilitar numerosas indicaciones. Por ello, se ha de tener especial cuidado en la presentación.

#### 4) Transcribir agógica.

La agógica hace referencia a los cambios en el tempo de ejecución. Para averiguarla operamos de la misma manera que con la dinámica: las audiciones de primer y segundo nivel. En la primera, anotamos los grandes cambios que tienen lugar entre distintas secciones de la obra mientras que en el segundo prestamos atención, más bien, a pequeñas variaciones de tempo como las elongaciones<sup>176</sup>.

En el caso de la agógica, atendiendo al carácter, se puede presuponer algunas indicaciones, sobre todo las que se sitúan al comienzo (igual circunstancia tiene lugar con la dinámica). Con un carácter *con brío* no sería lógico encontrar una indicación de *largo*.

Las indicaciones principales de agógica son de menor a mayor velocidad:

- *Larguísimo*: menos de 20 ppm<sup>177</sup>.
- *Largo*: 20 ppm.

---

<sup>176</sup> Se definen como variaciones de tempo, es decir, cambios en la velocidad de ejecución.

<sup>177</sup> Abreviatura de *pulsaciones por minuto*, equivale al número de pulsaciones perceptibles en un minuto. Generalmente la pulsación que se toma como referencia es la negra (♩).



- *Lento*: 40 a 60 ppm.
- *Grave*:  $\approx 40$  ppm.
- *Larghetto*: 60 a 66 ppm.
- *Adagio*: 66 a 76 ppm.
- *Adagietto*: 70 a 80 ppm.
- *Andante*: 76 a 108 ppm.
- *Moderato*: moderado 108 a 120 ppm.
- *Allegro*: 120 a 168 ppm.
- *Presto*: 168 a 200 ppm.
- *Prestissimo*: más de 200 ppm.

Aducimos, como punto de referencia, las velocidades entre las que se suelen situar algunos de los palos más representativos:

- Soleá: 60-90 ppm.
- Tientos: 60-70 ppm.
- Seguiriya: (tomando como pulso la corchea): 140-160 ppm.
- Solea por bulerías, alegrías, caña, polo, romances: 120-140 ppm.
- Tangos: 120-160 ppm.
- Bulerías: 200-250 ppm.

Otras indicaciones verbales:

- *Stretto*
- *Stringendo*
- *Accelerando*
- *Affrettando*
- *Rallentando*
- *Ritardando*
- *Ritenuto*



- *A piacere*
- *A capriccio*
- *Ad libitum*
- *A tempo*

#### 5) Transcribir digitaciones.

Uno de los elementos más importantes son las digitaciones, ya que las partituras se conciben, generalmente, para ser interpretadas. Cuando consta esta notación, liberan al guitarrista de la tediosa tarea de decidir qué dedos se han de emplear en cada pasaje. Asimismo, el hecho de que aparezcan las digitaciones que realiza el compositor evita que el intérprete utilice combinaciones incorrectas que puedan llevarle a utilizar una técnica deficiente<sup>178</sup> y, por tanto, una ejecución errónea. De esta manera el tocao alcanza antes el nivel necesario para la interpretación de la pieza.

A pesar de estas razones de peso para incluir las digitaciones, ocurre que en numerosas partituras no se indican o aparecen reducidas a la mínima expresión. Esto puede deberse a la dificultad del transcriptor de acercarse al compositor<sup>179</sup>. Sin la presencia de este o un vídeo con su toque, resulta imposible anotar las digitaciones exactas. Cualquier propuesta será fruto de

---

<sup>178</sup> Tanto en las digitaciones como dinámica, agógica y cualquier otra indicación que figure en la partitura, somos conscientes de que, en numerosas ocasiones, será el intérprete quien decidirá seguir las o cambiarlas, puesto que en el flamenco esto se permite, con cierta excepción de los conservatorios. Sin embargo, es nuestro deber incluirlas todas.

<sup>179</sup> Contactar con el autor no siempre es posible, pero sí deseable.



especulaciones y, por tanto, el grado de correspondencia con la digitación original, incierto.

Así pues, llegados a este punto, precisamos de la presencia física o una grabación de vídeo del guitarrista, único modo de llevar a cabo la anotación de digitaciones. Resulta especialmente interesante contar con la opción de ralentizar la videograbación, para poder apreciar detalles que en ocasiones tienen lugar a velocidades a las que el ojo no puede trabajar. Sin embargo, el vídeo no siempre es la solución definitiva al problema de la transcripción. En ocasiones sólo la presencia del compositor disipa todas las dudas.



Figura 32. Fotograma extraído de la videograbación para la transcripción de *Altozano*.

En la transcripción de la técnica del compositor-intérprete tiene lugar un problema: las digitaciones, dinámica, agógica, articulación, carácter e incluso las





propias notas varían de una interpretación a otra. Es decir, las obras no se repiten de manera exacta en cada interpretación de la obra<sup>180</sup>, como ocurre en las músicas aprendidas mediante la partitura.

Partimos de que el flamenco, como ya hemos señalado, es una música en la que la improvisación desempeña un papel relevante. Ello puede suponer, no obstante, una dificultad añadida a la transcripción. Ésta no es tan importante en el caso de transcripciones cuya fuente son varios vídeos de la misma obra, de los cuales se utilizan tanto la imagen como el sonido para obtener la partitura. En estos casos, todo queda fijado tras su análisis exhaustivo. Sin embargo, generalmente el transcriptor no suele tener acceso al vídeo, partiendo sólo de una grabación de audio (lo usual es escribir la música presente en un CD publicado en el mercado). Otro de los casos habituales es contar con la grabación de audio por un lado y la de vídeo por otro. Lo normal es encontrar aquí diferencias. En estos casos la digitación se escribe sin referencia visual. Sólo el profesional de la transcripción contacta con el autor (si le es posible) para realizar una grabación de vídeo o tomar las correspondientes notas. Y es aquí donde la improvisación dificulta la tarea si se toman el audio y el vídeo por separado, ya que todos los aspectos musicales pueden cambiar entre uno y otro. Así las cosas, resulta complejo anotar la digitación cuando en el vídeo se interpreta de manera diferente a como se ha efectuado en el audio.

A la hora de abordar la digitación obtenida con apoyo visual y auditivo y contrastarla con el compositor, surge en primer lugar una duda de cierto calado: ¿debemos anotar la digitación que propone el autor o, por el contrario, es preciso utilizar la lógica para eliminar una digitación que pueda ser

---

<sup>180</sup> Al menos no en el grado que necesitamos para realizar una transcripción coherente.



improvisada y, por tanto, incoherente o no pertinente? La respuesta viene dada por dos parámetros, la posibilidad de dialogar con el autor y el fin al que vaya destinado la partitura. Cuando se puede dialogar con el compositor resulta fácil seleccionar las digitaciones que deben quedar o las que son fruto de la improvisación y por tanto deben ser descartadas. En el caso de la partitura, si esta se realiza con un fin interpretativo o didáctico, podremos variar la digitación en función de la técnica correcta o más apropiada para el nivel educativo o para el objetivo que se haya diseñado.

De otro lado, cuando hemos de decidir la digitación y no contamos con la presencia del compositor, la posibilidad de aprender el toque por imitación del vídeo<sup>181</sup> permite averiguarla de modo más rápido, evitando así anotar digitaciones imposibles de realizar. Resulta, además, un método simultáneo de comprobación de la transcripción: si no es posible interpretar la digitación, no será la correcta.

Al hilo de lo señalado anteriormente acerca de la improvisación como característica propia del flamenco, señalamos que entre las formas de improvisar se encuentra la de la digitación. Para comprender esto, aducimos un pasaje en el que se utiliza la secuencia de mano derecha: *p a m i*. En una segunda interpretación, en cambio, podemos encontrarnos con la ejecución *p m m i*. Aún más, en sucesivas interpretaciones pueden intervenir diferentes versiones, sin que el intérprete se decante por una u otra. En dicho caso, resulta necesario el diálogo con el autor, estudiar varias versiones o hacer uso de nuestros conocimientos de la técnica guitarrística para llegar a una versión acorde con la

---

<sup>181</sup> Obviamente sin necesidad de ejecutarlo al mismo nivel que el autor, pues basta con poder hacerlo despacio.



propuesta del intérprete y con una interpretación eficiente, dependiendo, como hemos visto, del fin al que vaya destinada.

En la escritura de digitaciones hemos de tener en cuenta que no molesten la lectura de las notas principales para que el intérprete implemente una velocidad de lectura durante la interpretación que le permita seguir la partitura con facilidad. También ha de facilitar la lectura de la digitación en las primeras tentativas en las que el estudiante accede a la notación. Por ello, ubicar las indicaciones de digitación debajo del pentagrama constituye una rémora, al tener que desviar la vista de manera continua. Un buen espaciado entre nota y digitaciones proporciona, al tiempo, una lectura rápida. Por tanto, este será el criterio que utilizaremos para la escritura de digitaciones, dinámica y agógica<sup>182</sup>.

Las digitaciones son:

(1) Mano derecha: minúscula sin apoyar y mayúscula apoyando.

p: pulgar

i: índice

m: medio

a: anular

e: meñique

---

<sup>182</sup> Véase Fijación del texto musical.



## (2) Mano izquierda

- 1: índice
- 2: corazón
- 3: anular
- 4: meñique

(3) I, II, III...: número de traste en que se coloca la posición, tomando como referencia el lugar en el que se ubica el primer dedo.

(4) La cejilla se notará con la letra C tanto si es parcial como completa. Además, tradicionalmente se han usado los números romanos a fin de indicar el traste en el que ha de colocarse. Para indicar qué cuerdas se han de pisar se escribirá siguiendo el formato C: x-y. Esto significa cejilla parcial donde x e y representan el intervalo de cuerdas a pisar. Por ejemplo, C.I:1-3 se refiere a una cejilla en el primer traste sobre las cuerdas 1, 2 y 3.

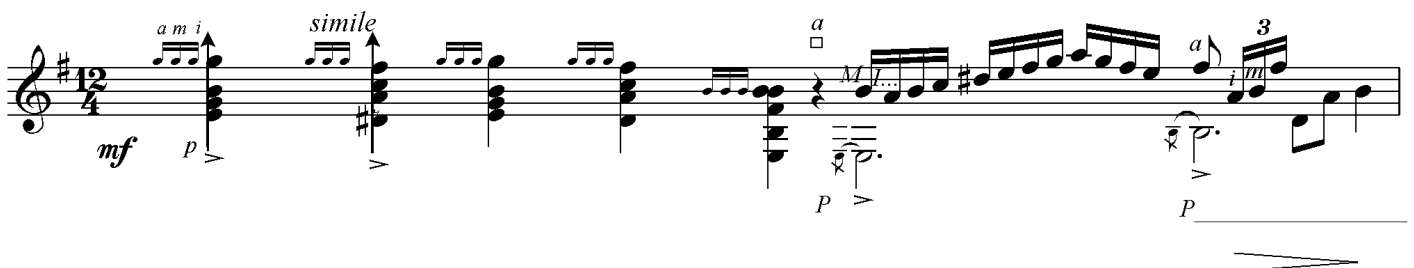


Figura 33. Ejemplo de fragmento con digitaciones de mano derecha



## 6) Otras indicaciones.

Existen otras indicaciones que no se encuentran en ningún grupo de los anteriores y que incluiremos en este apartado.

### i) Indicaciones técnicas verbales.

- (1) Guitarra tapada: poner la mano izquierda sobre las cuerdas sin hacer demasiada presión. Se coloca encima del pentagrama, en el comienzo de esta técnica.
- (2) Capo: alude a la cejilla mecánica o artificial. Esta indicación se sitúa al comienzo de la obra.
- (3) Todas aquellas que sean necesarias.

### ii) Fraseo. Símbolos del fraseo son:

- (1) Arcos sobre el pentagrama: ligaduras de expresión.
- (2) Dos líneas cortas verticales paralelas: cesura o interrupción breve de la línea musical.

### iii) Signos de ornamentación:

Los signos de ornamentación son el grupeto, trino, mordente y apoyatura.

En la partitura no han de ser anotadas todas las digitaciones, ya que, por ejemplo, el trémolo utiliza siempre la misma digitación y resultaría redundante. Lo normal es señalar, sobre todo, pasajes complejos, fragmentos en los que se



combinan técnicas o aquellos donde el compositor refleje destrezas personales<sup>183</sup> que merezcan resaltarse. Asimismo, en los fragmentos que se repitan no han de indicarse de nuevo las digitaciones mientras no cambien. En estos casos, se utilizará la palabra *simile*<sup>184</sup>, siempre y cuando la indicación resulte lo suficientemente clara como para que al intérprete no le quede duda.

Señalábamos en otro lugar que la mayor parte de las transcripciones de guitarra flamenca han sido realizadas por personas ajenas al proceso compositivo, al autor y, en numerosas ocasiones, incluso al flamenco. No ocurre así en la guitarra clásica, puesto que el compositor es, a su vez, cierto tipo de transcriptor, ya que realiza una escritura del sonido que él mismo crea<sup>185</sup>. Por ello cuando escribe la partitura puede anotar las digitaciones y todas las indicaciones necesarias para la ejecución correcta sin errores. Este hecho marca una diferencia esencial entre los estilos clásico y flamenco del instrumento.

## 6. ¿Qué elementos debe contener una partitura de guitarra flamenca?

Se ha insistido a lo largo de nuestra exposición en los motivos de la elección del lenguaje musical occidental, aludiendo a su universalidad (entendiendo ésta como ceñida al mundo occidental) como principal estandarte. Por tanto, carece de sentido presentar un sistema de notación completamente nuevo, pues se perdería dicho carácter global. Por el contrario, se propone la

---

<sup>183</sup> En este apartado tienen cabida los picados de tres dedos y otras técnicas o combinaciones infrecuentes.

<sup>184</sup> Véase Fijación del texto musical.

<sup>185</sup> Realiza lo que se conoce como transcripción *prescriptiva*, no *descriptiva*. Ésta es la que suele tener lugar en el flamenco.



ampliación del que se viene utilizando en las transcripciones en aras de facilitar la máxima información necesaria para el entendimiento de los recursos que se emplean en la guitarra flamenca sin sacrificar, al tiempo, la validez del lenguaje musical. Resulta necesario subrayar, llegados a este punto, que la partitura ha de contener todos los elementos imprescindibles para su interpretación. Al tiempo, elementos que no aportan nada relevante a dicha interpretación han de obviarse. En éste último lugar encontraríamos, entre otros, cuestiones de ruidos provocados por la pulsación del guitarrista (en ambas manos), desviación de valores rítmicos de pequeña cuantía (fusa o semifusa en la mayor parte de las obras).

Anteriormente aludíamos a los dos perfiles principales de guitarristas que se acercan a la partitura flamenca<sup>186</sup>. Uno de los indicados es el caso de guitarristas como Pepe Romero (1944), de formación académica, que interpreta algunas obras flamencas. Tanto él como otros instrumentistas de este ámbito que deseen acercarse a este estilo musical, encontrarán que en la partitura no se halla anotado todo lo necesario<sup>187</sup>. Si desean realizar una interpretación lo más cercana posible a la intención del compositor, se verán obligados a acudir a la grabación original y hacer uso del oído como herramienta para obtener dinámica, agógica y los elementos que usualmente no se anotan en las partituras. Los músicos de formación académica encuentran, generalmente, mayor facilidad en la lectura de partituras que en el aprendizaje mediante el estudio de audiciones. El aprendizaje de la guitarra clásica no incluye, de hecho, un desarrollo profundo del oído para enfrentarse a situaciones como esta. Por

---

<sup>186</sup> Véase el epígrafe ¿Para quién, para qué?

<sup>187</sup> Hemos advertido este caso en nuestra experiencia docente en el conservatorio, cuando una alumna con amplia formación en guitarra clásica nos ha preguntado por los símbolos que no aparecen en la partitura que ha de interpretar en su curso.



ello, precisan de partituras que contengan la información necesaria para la interpretación. Esta situación resulta, por si sola, un motivo suficiente para crear transcripciones con las indicaciones necesarias.

La ventaja de trabajar con una partitura completa<sup>188</sup> queda patente cuando se atestigua su parecido a la música que representa. El hecho de que aparezca mayor cantidad de símbolos implica, si estos han sido bien diseñados, un alto grado de similitud con la música grabada. En este caso, la interpretación puede ajustarse a la grabación sin necesidad de escuchar el original al que pertenece la transcripción<sup>189</sup>. Al igual que sucede en la música culta, la partitura flamenca puede y debe ser un reflejo lo más fiel posible de la realidad, sin depender de la audición.

---

<sup>188</sup> Al decir completa nos referimos a que, al margen de las alturas, aparecen las indicaciones agógicas, dinámicas, de carácter, articulaciones y digitaciones; es decir, los elementos necesarios para una interpretación fiel de la obra.

<sup>189</sup> Al tratar la transcripción en cifra, se indicó que sí era imprescindible el apoyo auditivo, extremo que también tiene lugar en algunas partituras que adolecen de las indicaciones mínimas necesarias para ser interpretadas correctamente.





## RONDEÑA

73

Capo : 3

Ramon Montoya

: fa#  
: re  
harm

**Moderato**

Transcription : Alain Faucher

The musical score for 'RONDEÑA' is written for guitar in 4/4 time, capoed at 3. It features a series of measures with various guitar techniques indicated by symbols like 'p' (pizzicato), 'ten.' (tenuto), and 'harm' (harmonics). The score is divided into sections labeled C.II, C.III, C.V, and C.III. The tempo is marked 'Moderato' and 'lento'. The key signature has two sharps (F# and C#).

© 1994 by AFFEDIS

all rights reserved



73

## RONDEÑA

Ramon Montoya

Capo : 3

: fa#  
: re *Ad libitum*

Transcription : Alain Faucher

harm. XII VII XII VII XII VII

*mf* *p* *p* *p* *p* *cresc*

*ten.* *ten.* *ten.* *decresc* *cresc*

C.II *ten.* *f*

C.II

*pp* *a tempo* *mf* *p*

C.II C.III C.V C.III

© 1994 by AFFEDIS all rights reserved

Figura 34. Sobre estas líneas la Rondeña de Ramón Montoya (1880-1949)<sup>190</sup> transcrita por el prestigioso Alain Faucher (1994). Compárese este fragmento de la propuesta original del autor, arriba, y nuestra aportación de símbolos para completar la partitura, abajo.

<sup>190</sup> FAUCHER, Alain, *op. cit.*



Sin embargo, también existen dos inconvenientes en la partitura completa: la cantidad de símbolos presentes en cada momento y el desconocimiento de su significado. Para evitar que la presencia de numerosos símbolos moleste la lectura, la presentación ha de ser cuidada de forma que se pueda mostrar toda la información visualmente atractiva, además de resultar fácilmente comprensible. Cada símbolo e indicación tiene su lugar para no entrar en discordia con el resto de elementos de la partitura<sup>191</sup>. Hemos de tener presente que el pentagrama se lee de izquierda a derecha y de arriba a abajo, de forma que una buena presentación pasa por considerar cuestiones como esta. También, en ocasiones, resultará necesario realizar un pequeño sacrificio de la calidad de la partitura en aras de la exactitud de la misma. Para delimitar en qué ha de modificarse, hemos de tener en cuenta el fin al que esté destinada<sup>192</sup>.

En lo que se refiere al desconocimiento de las indicaciones, traemos a colación las palabras de Emilio Medina (1958) en su propuesta de simbología para los rasgueos<sup>193</sup>:

Los signos complementarios, adaptados para descifrar los distintos rasgueos y efectos, podrán parecer a simple vista un tanto difíciles de interpretar. Y así será si se trata de asimilarlos enseguida. Comprenden en total todo el rasgueo de la guitarra flamenca, imposible de aprender en poco tiempo [...] Conforme se avance metódicamente, se verá que estos signos no tienen nada de difíciles.

Lo anteriormente expuesto nos lleva a considerar que si bien se necesita cierto tiempo para manejar con soltura la simbología, cuando se logra resulta

---

<sup>191</sup> Véase Fijación del texto musical.

<sup>192</sup> Véase La transcripción: una cuestión de metodología.

<sup>193</sup> *Método de Guitarra Flamenca*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1958.



una ventaja ostensible. En aras de minimizar el tiempo de aprendizaje necesario, en este método se ha valorado especialmente lo intuitivo de los símbolos, así como la familiaridad del intérprete con ellos. Cuando el guitarrista se habitúa a la escritura y presentación, la rémora del tiempo de aprendizaje desaparece, pudiendo alcanzar la interpretación un alto grado de ajuste, a la composición original, sin emplear otra herramienta más que la partitura en sí.

Insistimos en una de las metas principales de nuestra Tesis: resulta necesario situar las partituras flamencas al mismo nivel de exactitud y exhaustividad que las de otras músicas que se imparten en el conservatorio<sup>194</sup>. De esta manera, la música flamenca podrá extenderse sin el impedimento que supone tener que acudir necesariamente a la grabación<sup>195</sup>. Cualquier guitarrista ha de poder ver reflejados en la partitura todos los detalles necesarios para su correcta interpretación.

Se ha señalado que, tradicionalmente, las partituras de guitarra flamenca han adolecido de indicaciones suficientes debido al componente de libertad expresiva que ostenta el flamenco: cada artista debe dar rienda suelta a su creatividad expresiva personal para hacer suya la obra. Este pensamiento común entre los aficionados al flamenco contrasta con la idea de *interpretación* que se tiene en los conservatorios. Aquí, generalmente, son escasos los elementos que se dejan a la elección del ejecutante, marcando la partitura las líneas a seguir en cada momento, según la intención del compositor. En el caso

---

<sup>194</sup> Tomamos siempre la referencia del conservatorio por ser el lugar en el que se trabaja la música utilizando la partitura como soporte musical principal.

<sup>195</sup> Es costumbre, entre los guitarristas flamencos, acudir a grabaciones y aprender en virtud de la tradición oral, enriqueciendo su oído. Sin embargo, ya se ha señalado que los músicos pertenecientes al ámbito de la música culta no tienen esta costumbre.



del flamenco la idea del autor se ha transmitido históricamente gracias a las grabaciones o el aprendizaje por transmisión directa profesor-alumno, no de la partitura.

¿Qué ocurre cuando no tenemos acceso a las grabaciones del compositor o si necesitamos interpretar la partitura de un tema cuya grabación hemos perdido?<sup>196</sup>. En tal estado de cosas resulta necesario plasmar las indicaciones en el papel para poder acceder a la interpretación más acorde con la composición original.

En cualquier caso, es patente la diferencia entre las partituras de guitarra clásica y flamenca a nivel de presencia de símbolos y rigor de las anotaciones. Traemos a colación, a modo de ejemplo, estas dos partituras de ambos estilos. Se puede apreciar, de entrada, mayor presencia de símbolos en la guitarra clásica que en la flamenca. No todas las partituras de estos dos estilos son iguales que las aquí propuestas, pero sí podemos constatar que la tónica general se corresponde con ellas.

---

<sup>196</sup> Véase *¿Por qué transcribir?* para encontrar una relación de motivos que justifican la importancia de tener la música escrita.





## 7. Notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca.

La notación musical ha evolucionado desde los albores del primer milenio. Por entonces lo reducido del sistema provocaba que la escritura fuera más una referencia de ayuda a la memoria que un instrumento con significado propio y completo como sucedía con cualquier lengua europea de la época. La evolución a lo largo de un extenso período de tiempo nos ha legado un sistema tan amplio que se requiere un estudio profundo del mismo para poder comprenderlo en su totalidad. Tomamos como ejemplo el diccionario de Tom Gerou sobre la notación musical<sup>198</sup> y su completo compendio de simbología que comprende ciento sesenta páginas.

Llegados a este punto, realizamos una descripción de las técnicas que, por su idiosincrasia, consideramos que requieren un estudio de notación específico. El requisito imprescindible de las transcripciones seleccionadas es que comprendan todas las técnicas para que cuando el transcriptor se acerque a nuestra obra con vistas a entender cómo ha de escribir determinada técnica pueda encontrar la propuesta adecuada para cada caso.

Cabe prestar atención especialmente a aquellas notaciones de técnicas en las que no existe consenso, presentándose diferentes propuestas en los diversos métodos y partituras publicados. En los casos en los que no existe simbología específica, debe ser creada atendiendo a ciertos criterios. Resulta necesario, por ello, establecer una única opción para cada notación, fruto de disertaciones entre los transcriptores expertos. Hemos podido comprobar que en numerosas



ocasiones existe más de una opción válida. El hecho de decantarse por una u otra no implica que las demás no sean correctas, sino que entendemos necesario seleccionar sólo una opción en pro de la universalidad de las partituras de guitarra flamenca.

En este punto hemos obviado las grafías sobre las que sí existe acuerdo y vienen ya prescritas por el lenguaje musical occidental, es decir: indicaciones de carácter, dinámica, agógica y articulaciones. Las específicas que tienen que ver con el instrumento son las digitaciones, la dirección de las plicas de las voces, etc.

Primeramente, destacamos que no existe consenso en lo que hace al lugar de colocación de las digitaciones<sup>199</sup>. Son tres las opciones posibles: debajo, dentro o encima del pentagrama. La posición de arriba y abajo tiene la ventaja de dejar más espacio para las notas, facilitando, por ende, la lectura. Sin embargo, ello provoca que la vista tenga que desviarse continuamente para leer las digitaciones y símbolos con la consiguiente fatiga. Si tenemos en cuenta que, en la guitarra flamenca, las partituras se utilizan sólo para aprender el tema, no para la interpretación en público<sup>200</sup>, entendemos que las indicaciones han de aparecer en el lugar donde la lectura sea más rápida sin molestar, esto es, lo más cerca posible de la cabeza de las notas. Las transcripciones para este instrumento tienen como objeto, en fin la interpretación.

---

<sup>199</sup> Reflejamos estas y otras cuestiones sobre la presentación de las partituras en *Fijación del texto musical*.

<sup>200</sup> Como ocurre en la música culta, donde los instrumentistas leen la partitura mientras tocan, aunque la conozcan de memoria ya que les sirve de apoyo a la misma. También en los conservatorios se emplean las partituras de cara a la repentización. En estos casos, la presencia de un número excesivo de símbolos sí provoca una lectura farragosa.





Como decimos, se hace necesario encontrar un consenso en la notación gracias a la puesta en común de los expertos en la materia. Y la necesidad es urgente habida cuenta de la cantidad de métodos y partituras de guitarra flamenca. La ventaja principal de este consenso pasa por codificar las partituras de este instrumento de forma clara y comprensible con carácter universal. Resulta claro para los lectores de música lo que significa un sostenido o una clave de sol. Ello permite que el entendimiento entre compositor-interprete o entre músicos de distintos lugares y épocas sea muy alto. En la guitarra flamenca, en concreto, debe ocurrir lo mismo con los símbolos que puedan aparecer en una partitura.

Mientras no llegue a publicarse un documento que recoja los acuerdos que puedan tomarse en la materia, habrá que funcionar como ocurre en la música contemporánea: introduciendo en las partituras flamencas una leyenda a modo de esquema explicativo de la notación utilizada. No es habitual encontrarlas, sobre todo en las partituras, no tanto en los métodos, más afortunados en este sentido a la hora de facilitar la comprensión de las mismas.



## - SIGNOS DE NOTACION -



(Mano derecha) p = pulgar; i = índice; m = medio; a = anular; e = meñique; T = todos

(Mano izquierda) 1 = índice; 2 = medio; 3 = anular; 4 = meñique

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ Los números indican la cuerda donde se pisa

\* Golpe en la tapa armónica con dedos: a, m

Pos 1, Pos 2, ... Posición de la mano izquierda sobre el diapasón

I, II, III, IV, ... Cejilla en el traste donde indica el número romano

$\frac{1}{2}$ I,  $\frac{1}{2}$ IV,  $\frac{1}{2}$ V, ... Media cejilla en el traste donde indica el número romano

— Fin de cejilla, Pos, Ras, ... ( ) Opcional

Alzapúa...  
Picado...  
p...

Cualquier palabra o letra seguida de ... indica que se debe ejecutar hasta nueva orden

## - RASGUEADOS -

↑ Rasgueado de graves a agudos con todos los dedos (T)

↑<sub>p</sub> Rasgueado de graves a agudos con el dedo pulgar (p)

↓ Rasgueado de agudos a graves con el dedo pulgar (p)

{ Rasgueado de graves a agudos con el dedo pulgar (p) acompañado de golpe (\*)

^ Rasgueado de graves a agudos con el dedo índice (i)

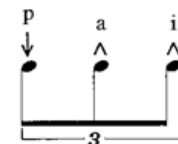
v Rasgueado de agudos a graves con el dedo índice (i)

(e, m, a) ^ Rasgueado de graves a agudos con el dedo que se indique (e, m, a)

\* ^ Rasgueado de graves a agudos con el dedo índice (i) acompañado de golpe

^ \* Golpe en la parte superior de la tapa armónica seguido de rasgueo con el dedo índice (i)

(p m p)



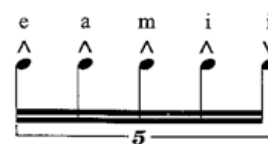
Ras A



Ras 3



Ras 4



Ras 5

Figura 36. Leyenda con las indicaciones sobre notación por parte de Óscar Herrero, en uno de sus múltiples métodos<sup>201</sup>.

<sup>201</sup> HERRERO, Óscar, *La guitarra flamenca paso a paso*, Madrid, RGB Arte Visual, 2001. p.



Si, tras estudiar la propuesta de símbolos del lenguaje musical occidental, encontramos que se necesitan nuevos elementos, como premisa inicial debemos saber que la selección y creación de dichos elementos han de partir de un estudio científico de cada propuesta. Enumeramos, por tanto, los criterios que, a nuestro juicio, deben seguirse en la selección de símbolos:

1. Inequívocos: sin la presencia de elementos que puedan ser confundidos con otros de la partitura.
2. Universales: si existe un símbolo en el lenguaje musical occidental utilizado para el mismo fin, lo tomaremos pertenezca o no al ámbito de nuestro instrumento o al flamenco.
3. Tradicionales para la guitarra (clásica o flamenca).
4. Los más extendidos para guitarra flamenca (vistos en métodos y publicaciones de partituras) si resultan idóneos.
5. Nuevos símbolos: si no existe un símbolo específico para la indicación que queramos realizar, crearemos uno que cumpla estas características, por orden:
  - 1) Sencillos.
  - 2) Intuitivos.
  - 3) Relacionados entre sí por familias de técnica (golpes, rasgueos...) Por ejemplo, no puede presentarse un rasgueo de abanico con símbolos totalmente diferentes a un rasgueo



redondo, ya que ambos son rasgueos y, por tanto, sus símbolos han de ser comunes en la medida de lo posible.

4) Similares a los usados en el lenguaje musical occidental.

Cuando no sea posible consumir todos los criterios, se tratará de cumplir los máximos posibles a tenor del orden de preferencia señalado en la lista. En cualquier caso, se ha señalado que la selección o creación de cada símbolo ha de ser justificada pertinentemente. De esta manera se dota de mayor validez científica a la simbología propuesta.

Para seguir cada uno de los criterios de creación de símbolos, han de tenerse en cuenta ciertos aspectos. Para el primero y segundo, cada nuevo símbolo ha de contrastarse con diversos manuales en los que se muestren los pertenecientes al lenguaje musical occidental (recomendamos la citada obra de *Tom Gerou*), así como *Sibelius*, que también ofrece un extenso muestrario.

En el caso de los símbolos tradicionales para guitarra y los más extendidos, resulta necesario acudir a métodos y partituras tanto de guitarra flamenca como clásica. Esta última, de larga tradición en música escrita, se erige como un interesante referente. Para determinar qué símbolos de los tradicionales son los adecuados, hemos acudido a las fuentes de mayor relevancia en la transcripción del flamenco. Los métodos de guitarra flamenca son un buen lugar para encontrar las indicaciones, ya que en la amplia mayoría de ellos se incluye un apartado al comienzo dedicado a la explicación de los símbolos que atañen a técnicas y digitaciones.

Destacamos ahora algunos de los métodos de guitarra flamenca y publicaciones de partituras de las que nos hemos servido para nuestro



propósito (ordenados por autor). Hemos llevado a cabo una selección atendiendo a criterios de relevancia, tras un estudio de los mismos. Somos conscientes de la importancia de traer a colación todos los métodos y partituras existentes en el mercado para estudiar detenidamente su notación. Sin embargo, para ello sería necesario realizar una tesis avalada por un conjunto de expertos que realizara una investigación comparada. En cualquier caso, los aquí reseñados nos permiten obtener referencias para contrastar con nuestro trabajo:

- Manuel Granados (1996):

De los tratados de este autor, consideramos relevante el uso que hace de la simbología de los golpes, tanto inferior como superior en su *Manual didáctico de la guitarra flamenca*<sup>202</sup>. En otros manuales utiliza signos diferentes pero, a nuestro entender, resultan más claros los que aparecen en dicho manual.

---

<sup>202</sup> GRANADOS, Manuel. *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Barcelona. Ventilador, 1996, p. 4.



## INDICACIONES GENERALES

Dedos de la mano derecha: pulgar **p** índice **i** medio **m** anular **a** meñique **ñ**

Dedos de la mano izquierda: índice **1** medio **2** anular **3** meñique **4**

**C** Ceja. El dedo de la mano izquierda hará presión abarcando cinco o seis cuerdas.

**Cj** Cepuela. De igual forma que la ceja, pero abarcando de la 4ª a la 2ª cuerda únicamente.

**>** Signo que se emplea musicalmente para acentuar una o más notas.

**③** Los números comprendidos en un círculo indican la cuerda que hay que pulsar.

**↑** Este símbolo indicará el paso del dedo o dedos correspondientes de la mano derecha de graves a agudos de forma arpegiada.

**↑** de graves a agudos, es decir de la 6ª a la 1ª.

**↓** de agudos a graves, es decir de la 1ª a la 6ª.

**□** Golpe en la tapa inferior. Se producirá este con los dedos medio y anular de la mano derecha por debajo de la 1ª cuerda.

**△** Golpe en la tapa superior. Se producirá este con el dedo índice de la mano derecha por encima de la 6ª cuerda.

**ñ a m i** Rasgueo. Para la buena interpretación de estos rasgueos se deberá desgranar un dedo tras otro, dando a cada rasgueo su valor adecuado.

Figura 37. Indicaciones extraídas del método de Granados.

- Marcel Edge y Bruno Jundt.

De su colección *La guitarra flamenca de...*<sup>203</sup> destacamos las indicaciones al comienzo del método a modo de esquema explicativo bastante completo. Sin embargo, hemos encontrado que algunos de los conceptos allí explicados entran en conflicto con nuestras propuestas, como es el caso del rasgueo en abanico, indicado con la letra *A*. Es necesario que las indicaciones de los rasgueos sigan la misma línea de notación tradicional, independientemente del tipo que sean. Además, para ejecutarlos correctamente, es imprescindible conocer las duraciones de cada una de sus notas y la mera indicación de una *A* no es suficiente.

---

<sup>203</sup> EDGE, Marcel y JUNDT, Bruno, *op. cit.*



- Claude Worms y Óscar Herrero.

Tomamos como referencia el *Traité de guitare flamenca*<sup>204</sup>, puesto que en él encontramos interesantes indicaciones para mejorar la calidad de presentación de la partitura, como evitar las repeticiones de notas innecesarias. También señala que, para evitar la escritura farragosa, las notas que se mantienen no van a ser escritas. Ambas premisas van a ser tenidas en cuenta por su utilidad.

- Óscar Herrero (2007):

Con razón, Herrero nos advierte en sus múltiples tratados sobre las variaciones que pueden darse entre las partituras y las grabaciones. De sus *21 estudios para guitarra flamenca*<sup>205</sup> extraemos esta:

En el flamenco es fundamental la espontaneidad y, al menos, un cierto grado de improvisación, por lo que pretender tocar de una forma completamente exacta a la partitura es tan difícil como inútil. Debo avisaros de que puede haber pequeñas diferencias entre las partituras y la grabación. Esto es debido a que al guitarrista flamenco que ya posee un pleno dominio de los ritmos, al tocar le surgen, de manera natural, ligeros adornos (ligados, notas, apagados...) que va añadiendo en el momento.

Ratificando esta afirmación, hemos hallado otro método que advierte al lector de un error en la grabación del Dvd adjunto a la partitura<sup>206</sup>. No sabemos

---

<sup>204</sup> HERRERO, Óscar y WORMS, Claude, *Traité de guitare flamenca*. Volume II.París. Combre, 2007.

<sup>205</sup> HERRERO, Oscar. *21 estudios para guitarra flamenca*, Madrid, Acordes Concert, 2004,



lo que ha causado dicho error, en este caso de omisión de una parte de la partitura en el vídeo, pero lo que sí viene a apoyar es la tesis de variación entre partitura y grabación del toque debido a la improvisación:

From: Chiquelo, Solo Compas - Cantinas/Alegrías, Juan Serrano

**Alegrías**

Correction: Alegrías - Bars 158-159; two beats were skipped on the DVD. The printed music is correct.

Figura 38. Extraída del método de GilMartin. Nuestra propuesta de traducción de lo que puede leerse en la leyenda es "... dos pulsos se omitieron en el DVD. La música impresa es la correcta."

<sup>206</sup> GILMARTIN, Aaron. *Learn to play flamenco guitar*. Woodstock, NY. Homespun, 2004.





- Marx Hexzorg.

De sus partituras *Campo de la verdad*<sup>207</sup> destacamos la leyenda, completa y bien ilustrada con ejemplos visuales. Estas indicaciones ayudan considerablemente a la decodificación de la partitura. Sin embargo, nos resulta más interesante aún su reseña, ya mencionada, acerca de las *goshnotes*<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> HEXZORG, Marx. *op. cit.* pp. 107 - 108.

<sup>208</sup> Véase Sistema de notación tradicional, una cuestión para el debate.



## English

### 1. Tablature (TAB)

In TAB-notation, each horizontal line represents a string on the guitar (Ex.1).

Numbers on the lines indicate the frets (Ex.2).

### 2. Fingers of the right hand

I have written right hand fingerings on top of the standard-notation following the Spanish form of notation (Ex.3):

p	-	thumb
i	-	index
m	-	middlefinger
a	-	ringfinger
e	-	little finger

3. Pulgar on top of the standard-notation means that a passage is played entirely with the **thumb** (Ex.4).

### 4. Rasgueos

a) A **down-stroke** is represented in the tab-notation by an arrow pointing **up** (!): ↑

b) An **up-stroke** is represented in the tab by an arrow pointing **down**: ↓ (Ex.3 and 4)

5. Alzapua is a technique that uses the right hand thumb like a plectrum hitting one or more strings with up- and down-strokes (Ex.5).

### 6. Golpe

The letter 'x' on top of the standard-notation indicates a **golpe**, which is a tap with the ringfinger of the right hand on the top of the guitar. (Ex.6)

### 7. Picado (Apoyando)

**Picado** uses alternate picking with index- and middle-finger as shown in Ex.7.

### 8. Other Symbols (Ex.8)

- A) Hammer-on and pull-off
- B) Trill
- C) Legato slide (Glissando)
- D) Picked slide
- E) Half-tone-bend and bend-release
- F) Muted chords and notes
- G) Harmonics

## Español

### 1. Cifra (TAB)

En la notación TAB, cada línea horizontal representa una cuerda de la guitarra (Ej. 1).

Los números sobre las líneas indican el traste (Ej. 2).

### 2. Dedos de la mano derecha

He escrito digitados para la mano derecha sobre la anotación tradicional siguiendo la notación española (Ej. 3):

p	-	pulgar
i	-	índice
m	-	medio (corazón)
a	-	anular
e	-	meñique

3. **"Pulgar"** sobre la notación estándar significa que un pasaje será ejecutado por entero con el **pulgar** (Ej. 4).

### 4. Rasgueos

a) Un **golpe hacia abajo** está representado en la anotación cifrada (TAB) con una flecha señalando hacia arriba: ↑

b) Un **golpe hacia arriba** está representado con una flecha apuntando hacia abajo: ↓ (Ejs. 3 y 4)

5. Alzapúa es una técnica en la que se utiliza el pulgar de la mano derecha como un plectro golpeando una o más cuerdas con golpes hacia arriba y hacia abajo (Ej. 5).

### 6. Golpe

La letra "x" sobre la notación tradicional indica un golpe, que significa un ligero golpecito con el dedo anular de la mano derecha sobre el golpeador de la guitarra (Ej. 6).

### 7. Picado (Apoyando)

El picado se realiza pellizcando alternativamente con los dedos índice y corazón de la mano derecha, como se muestra en el Ej. 7.

### 8. Otros símbolos (Ej. 8)

- A) Ligado ascendente y descendente
- B) Trino
- C) Glisando ligado
- D) Glisando picado
- E) Flexión de medio tono e inflexión
- F) Acordes y notas silenciados
- G) Armónicos



## Notation and Tabulature (TAB)

Ex.1 E (MI) A (LA) D (RE) G (SOL) B (SI) E (MI)

Ex.2

Ex.3 p i m a m i p e a m i i i

Ex.4 pulgar

Ex.5 alzapua

Ex.6 x x

Ex.7 i m i m i m i m

Ex.8 A) B) C) D) E) F) G)

Figura 39. Indicaciones extraídas de las partituras de Marx Hexzorg



- Alain Faucher

Extraemos su notación del apagado, por ser muy intuitiva. Asimismo, en *La guitare gitane et flamenca*<sup>209</sup> vemos su propuesta de digitación en mayúscula para apoyado y minúscula para tirando, que también hacemos nuestra.

### **I - SYMBOLES**

#### **A - Rasgueados**

Λ : attaque sèche d'un accord, des graves vers les aiguës (i=index, m=majeur, a=annulaire, x=auriculaire).

∇ : attaque d'un accord, des aiguës vers les graves.

↑ : attaque sèche d'un accord, par le pouce, des graves vers les aiguës.

↓ : attaque d'un accord par l'ongle du pouce, des aiguës vers les graves.

[ : comme ↑, avec un «golpe» simultané.

#### **B - Jeu mélodique, arpèges et trémolo**

p : attaque pincée du pouce.

P : attaque butée du pouce.

i, m, a : attaque pincée de l'index, du majeur ou de l'annulaire.

I, M, A : attaque butée de l'index, du majeur ou de l'annulaire.

ζ : accord arpégé p i m a.

ζ̇ : accord arpégé par le pouce.

ζ̇ : accord arpégé par l'annulaire, des aiguës vers les graves.

#### **C - Autres symboles**

---

<sup>209</sup> FAUCHER, Alain, *La guitare gitane et flamenca*. Volúmen II. PDG Music Publishing. 2001. p. 3.



- Juan Martín (2005):

En *Solos Flamencos* podemos encontrar el mismo símbolo que usa Faucher en el apagado<sup>210</sup>. Sin embargo, Martín lo trata de forma diferente en lo que se refiere a la mano que ejecuta esta técnica. Utiliza R para la mano derecha (en clara alusión a *right*, derecha en español).

- C. Nelson (2001):

Este autor, en su obra *Thirteen pieces of Ramón Montoya*<sup>211</sup>, dedica dos páginas de texto denso a explicar cuestiones de notación. Sin embargo, no consideramos que la elección de determinados símbolos haya sido la más adecuada (por ejemplo, el golpe, para el que usa la letra G).

---

<sup>210</sup> MARTÍN, Juan, *Solos flamencos*. Tomo 2. Londres. Flamencovisión. 2005. p, 9.

<sup>211</sup> NELSON, C. *Thirteen pieces of Ramón Montoya*. 2001. Accesible en [http://holaflamenco.net/nota/Ramon\\_Montoya\\_Solos.pdf](http://holaflamenco.net/nota/Ramon_Montoya_Solos.pdf)

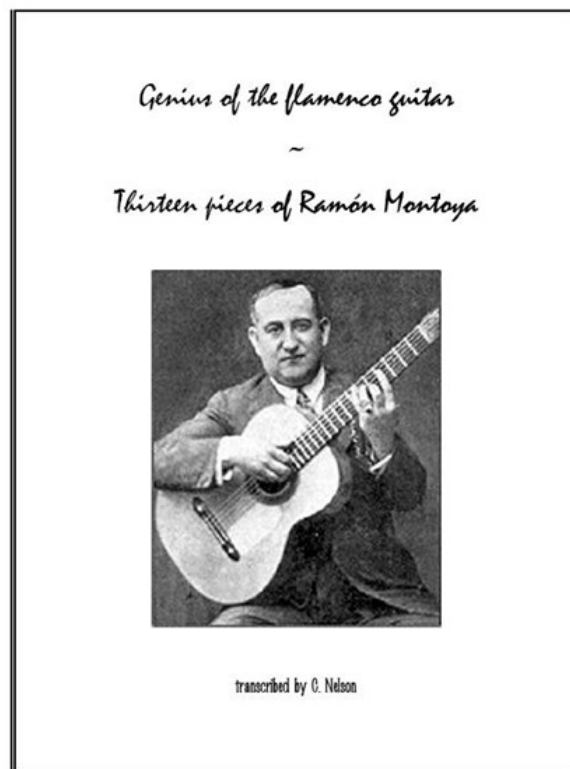


Figura 40. Portada del libro de Nelson.

- Gerhard Graf-Martínez (1999).

En *Gypsi Guitar*<sup>212</sup> plantea innovadores símbolos para el golpe como son los del puente y el mástil, usados sobre todo en la rumba.



---

<sup>212</sup> GRAF-MARTINEZ, Gerhard. *Gypsi Guitar*. Mainz. Scoth Music International, 1999, p.



SAITEN STRINGS	TONLEITER SCALE	ANSCHLÄGE UND GOLPES	STROKES AND GOLPES
① = e'	Si = H/B	↑ = Abschlag	Downstroke
② = h / b	La = A	↓ = Aufschlag	Upstroke
③ = g	Sol = G	↑↑ = Abschlag mit allen Fingern ( <i>ima</i> )	Downstroke with all fingers ( <i>ima</i> )
④ = d	Fa = F	Ⓟ = Golpe auf dem Steg (Punte)	Beat on the bridge
⑤ = A	Mi = E	Ⓛ = Golpe auf dem Griffbrett (Diapasón)	Beat on the fretboard
⑥ = E	Re = D	Ⓣ = Golpe auf der Decke (Tapa)	Beat on the top
	Do = C	□ = Golpe mit dem Ringfinger	Golpe with the ring finger
		<i>Golpe = Schlag</i>	<i>Golpe = beat</i>

Figura 41. Indicaciones del método *Gypsy Guitar*.

- Michael Haas.

Su método *Guitarra Flamenca*<sup>213</sup> presenta una leyenda al principio en la que se especifica la escritura de las flechas de los rasgueos, integrando, en numerosas ocasiones, la flecha dentro de la figuración:

---

<sup>213</sup> HAAS, Michael, *Guitarra Flamenca*. Technical-musical aspects of the modern Flamenco-Guitar-Playing. Berlin, Guitarren-Studio Musikverlag, p. 6.



### Key to the signs

Left hand:

0	open string	①	high E-string
1	forefinger	②	B-string
2	middle finger	③	G-string
3	ring finger	④	D-string
4	little finger	⑤	A-string
		⑥	low E-string

Right hand:

p	thumb	P	thumb (apoyando / rest stroke)
i	forefinger	V	
m	middle finger		
a	ring finger		
q	little finger	p	thumb (apoyando, then slide over the next higher strings)
		V	
p, i, m or a with ———		repetition of this finger	



Strike chords in shown direction with indicated finger(s)

C	large Barré
⌘	partial Barré
~	glissando
×	golpe; normally done with ring finger a, or observe special fingering
	percussive stroke (instructions see page )

I, II... (Roman numerals) positions



Music sample on the CD with track number

Ca (I) Capo (place at that fret)

Figura 42. Extraído del método de Michael Haas. Nótese que el autor hace constar, en la propia leyenda, que los ejercicios y obras propuestos en el método van acompañados de un Cd para poder entender el "aire" que llevan.





A la luz de la revisión de estos y otros métodos, así como de partituras existentes en el mercado desde hace ya algunas décadas, constatamos la amplia diversidad de los símbolos empleados para definir un mismo elemento. En cada método se hacen propuestas que, en ocasiones, son totalmente diferentes. Las coincidencias simbólicas son escasas. Este hecho es el que motiva a los autores de los tratados a reservar espacio para la explicación de estos extremos. Con un acuerdo entre los transcriptores se podrían generalizar o estandarizar las indicaciones, haciendo innecesarias estas aclaraciones en los métodos, una vez que se hubieran implantado lo suficiente. Asimismo, las partituras, donde no suele hacerse leyenda alguna, gozarían de la máxima comprensión. Sin embargo, estamos todavía lejos de conseguir que la transcripción se contemple como lo que es, un método científico, que debe ser tratado conjuntamente por los expertos.

También en algunas partituras para guitarra contemporánea, hemos encontrado leyendas o indicaciones verbales explicando símbolos no comunes necesarios para interpretarlas correctamente. Bajo este criterio, en el caso del flamenco puede resultar útil, puesto que todavía no están completamente extendidas, ni poseen carácter universal. En esta leyenda podemos incluir las indicaciones necesarias para el correcto entendimiento.



Figura 43. En esta partitura de música contemporánea, el compositor hace uso de indicaciones verbales para dar instrucciones precisas al guitarrista.<sup>214</sup>

Nuestra propuesta de notación para los símbolos de la guitarra flamenca, se desarrolla de la siguiente manera:

- Mantenimiento de posiciones.

Resulta habitual en la guitarra flamenca mantener las posiciones de la mano izquierda el máximo tiempo posible; es decir, conservar unos dedos

<sup>214</sup> RUIZ MOLINA, David. Narciso. Miniatura de ballet para 1 bailarín (Narciso), Flauta Contralto, Bastón, 2 Guitarras Flamencas y Clavicémbalo. Enero 2010. Cosas Serias Producciones.



colocados sobre los trastes mientras el resto hace el movimiento necesario para interpretar la música, hasta que se necesitan mover esos dedos fijos para ir hacia otra posición. De esta manera se permite que un acorde resuene, dando a la guitarra un sonido que identifica el estilo flamenco en este instrumento. El guitarrista flamenco, en este sentido, compone pensando, desde el instrumento, en dibujos o posiciones, relacionando unas con otras, no en notas sueltas; por ello, la partitura debe reflejar las posiciones cuando aparezcan, tanto en momentos puntuales como en fragmentos más largos<sup>215</sup>. Resulta interesante, tomar consciencia de lo importante que es conocer la digitación de una obra para comprenderla completamente

La guitarra clásica también ha necesitado en determinadas ocasiones mantener ciertos dedos colocados en el mástil. Traemos a colación la propuesta de Ruggero Chiesa<sup>216</sup>: “the finger playing the highest note should hold that note until obliged to play another.”<sup>217</sup> Esto nos demuestra que no se trata exclusivamente de un problema de la guitarra flamenca. De lo que sí estamos seguros es que en el flamenco resulta patente, de un modo u otro, en las obras compuestas para este instrumento.

Fruto del mantenimiento de estos dedos son las resonancias. Tocar una nota y mantener esa posición durante unos instantes implica que dicha nota continuará sonando mientras no sea interferida por algún dedo de cualquier

---

<sup>215</sup> Frecuentemente, se interpretan uno o dos compases sobre una posición mantenida, variando sólo la colocación de un dedo.

<sup>216</sup> SOR, Fernando. *Studi per chitarra*. Milan Edizione critica e revisione: Ruggero Chiesa.. Edizioni Suvini Ferboni., 1990, p, XXIX.

<sup>217</sup> Nuestra propuesta de transcripción: “el dedo que toca la nota más alta debería mantener esa nota hasta que se vea obligado a tocar otra.”



mano. También puede ocurrir que una nota se toque al aire, sin necesidad de intervención de ningún dedo. Entonces seguirá sonando hasta la actuación de algún dedo. Escribir la duración de estas notas implica la presencia de numerosas figuras y ligados que pueden entorpecer la lectura.

En nuestra búsqueda para solucionar este problema, hemos considerado la opción de Rafael Díaz (1994), aun sin ser del ámbito de la guitarra flamenca, cuando propone escribir una ligadura<sup>218</sup> para las notas que resuenan. En nuestro caso, sin embargo, emplear estas indicaciones no haría sino provocar que el pentagrama contuviera una gran cantidad de símbolos, contradiciendo el principio de buena calidad de presentación planteado. Por nuestra parte, nos sentimos más próximos a incluir las indicaciones de Herrero (2001)<sup>219</sup> en la partitura, evitando así confusiones y mejorando considerablemente la calidad de presentación.

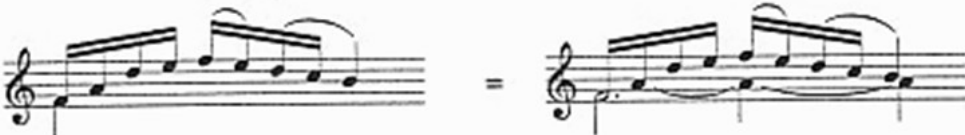
<p>Les guitaristes de flamenco gardent fixées les positions de main gauche aussi longtemps que possible (d'où les dissonances dues aux tenues de notes). Pour clarifier les transcriptions, nous n'avons pas écrit ces tenues. On analysera donc les partitions pour les restituer :</p>	<p>Los tocadores conservan las posiciones de la mano izquierda lo más tiempo posible (de ahí unas disonancias debidas a la duración de las notas). Para que la transcripción sea más clara, no hemos escrito dicho efecto. El estudiante deberá entonces analizar las partituras para restituirlos:</p>	<p>Flamenco guitarists maintain their left hand positions as long as possible (eventually leading to discords from held notes). To write out all these tied notes would clutter up transcriptions, so the written music should be closely studied so that the tied notes are correctly held:</p>
		

Figura 44. Propuesta de solución a la resonancia de Herrero.

<sup>218</sup> DÍAZ, Rafael, *Abecedario para guitarra*, Granada. Centro de Documentación Musical, 1994, p. VII.

<sup>219</sup> HERRERO, Oscar *Op. cit.*, p. 5.



Por otra parte, también es habitual que el guitarrista coloque posiciones que le son familiares, aunque no intervengan todas las notas. Esas notas han de escribirse con el único fin de mostrar al guitarrista la posición que ha de colocar, aun cuando estas no suenen. El intérprete que quiera aprender no sólo a tocar la pieza sino el funcionamiento de la mano izquierda en la guitarra flamenca deberá atender este extremo.

En este pasaje, de los acordes presentes (situados en los tiempos 1, 4 y 10) no se necesitan todas las notas y, sin embargo, el guitarrista las ubica sobre el mástil.

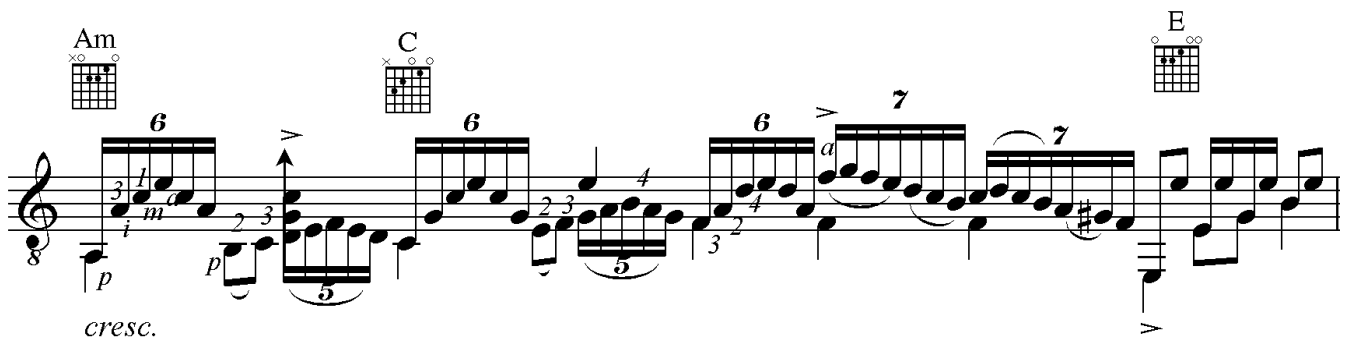


Figura 45. El acorde Am no precisa la colocación del dedo 2; por otra parte, C no precisa el dos durante todo el seisillo. E en ningún momento necesita el si de la quinta cuerda.

En aquellas secciones en las que la colocación del nombre de un acorde encima del pentagrama pueda ser útil para que el guitarrista ubique rápidamente la posición se procederá de esta manera<sup>220</sup>. Cuando esto no sea recomendable, sobre todo por el hecho de presentarse acordes poco habituales,

---

<sup>220</sup> Esto ocurre generalmente en las obras transcritas en alguna de las tonalidades guitarrísticas reseñadas en el apartado dedicado a la cejilla en *El procedimiento de transcripción propiamente dicho*.



procederemos siguiendo a Faucher (2000) en *El genio de Niño Ricardo*<sup>221</sup>: “las notas entre paréntesis no se tocan, sino que indican la posición completa de la mano izquierda”.

Para señalar qué dedos han de mantenerse utilizaremos el mismo tipo de letra que para la digitación de la mano izquierda situadas arriba o debajo del pentagrama, lo más cerca posible de las notas que comprendan. Al igual que en todas las indicaciones, escribiremos una línea que abarque hasta el final del lugar donde haya que mantener los dedos.

1,3 \_\_\_\_\_|

- Golpes

El golpe es una técnica muy utilizada en el flamenco, siendo imprescindible en multitud de palos: bulería, soleá, tangos e incluso la taranta hace uso de ella. Se concentran en tres grupos:

- Superior: el golpe superior no se trata de una técnica aislada, sino que se ejecuta en conjunción con un rasgueo del mismo dedo que golpea (por encima de la sexta cuerda con dedos índice o medio) que tañe aproximadamente las cuerdas sexta a cuarta. Por tanto resulta intuitivo el símbolo  $\Delta$  con una indicación de dedo índice o medio junto a él, según corresponda. El triangulo marca la dirección de la mano al golpear. Por la fuerza con la que se

---

<sup>221</sup> FAUCHER, Alain, *op. cit.*, p. 7.



interpreta, consideramos útil utilizar el símbolo de acento (<) junto a él.

- Inferior: el símbolo (cuadrado) □ representa el golpe en la tapa por debajo de la primera cuerda, ejecutado por el dedo anular o bien anular y medio. Encima se escriben los dedos medio, anular o ambos, según corresponda. Este golpe es diferente al superior por dos razones: el dedo que golpea sólo actúa contra la tapa, no contra las cuerdas, de ahí que sea diferente al símbolo anterior. Ambos tienen un símbolo similar, de manera que el lector identifique rápidamente el cuadrado y triángulo blancos como golpes. Además, la colocación encima o debajo del pentagrama permite visualizar, al tiempo, el tipo de golpe que se trata. Otro de los golpes abajo es la combinación con el pulgar de 6ª a 1ª, lo que conlleva una combinación de técnicas: pulgar y golpe inferior.
- Golpes de pulgar/otros dedos y mano derecha en la caja: como no existe rasgueo simultáneo utilizaremos el mismo símbolo que para el golpe inferior o superior (según donde se interprete), indicando el/los dedo/s, o la mano completa.
- Golpe en el puente: 

P
---
- Golpe en el mástil o diapasón: 

D
---



Figura 46. Fragmento donde se encuentra un golpe superior (con el dedo medio) y dos golpes inferiores (anular).

- Guitarra tapada.

También llamada *sorda* en la jerga de los guitarristas flamencos, consiste en utilizar la mano izquierda (la que se sitúa en el diapasón) para detener la vibración de las cuerdas mientras la derecha interpreta básicamente rasgueos. Técnica muy usada sobre todo en el acompañamiento al baile. Tradicionalmente para la guitarra tapada se escriben las notas sin cabeza o bien sustituyéndola por una x. Nos decantamos por la utilización de líneas sin cabeza a las que puede añadirse la indicación *Guitarra tapada*.

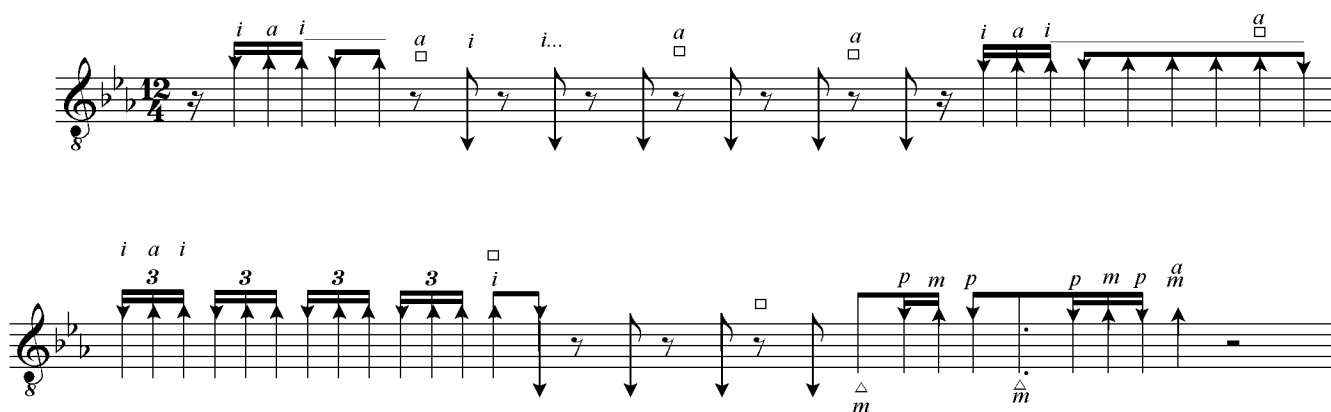


Figura 47. Fragmento para guitarra tapada en el que también se aprecian los golpes superiores e inferiores.





- Apagado.

Ciertos autores como Alain Faucher (1998)<sup>222</sup> coinciden en utilizar un símbolo común para el apagado. Faucher en sus transcripciones de Tomatito, nos indica dos tipos de apagado: con el borde exterior de la mano derecha o con el pulgar de la misma mano. Añadimos nosotros el apagado de la mano izquierda. Para notar esta técnica, utiliza el símbolo corchete:]. Por nuestra parte, estimamos apropiado este símbolo, pero resulta necesario añadir las indicaciones:

- d ó p: para el apagado de la mano derecha (*p* para cuando se haga con el pulgar).
- 3, 4 ó ambos: según los dedos de la mano izquierda que intervengan.



Figura 48. Aquí podemos apreciar el apagado con la mano derecha en el compás número cuatro.

- Rasgueos.

La variedad de la que hace gala la guitarra flamenca en los rasgueos<sup>223</sup> se traduce también en una rica forma de utilizar las letras del abecedario para

---

<sup>222</sup> FAUCHER, Alain. p. 7.

<sup>223</sup> También se denominan *rasgueados*.



anotar cada tipo. Se utilizan los dedos de la mano derecha. En los rasgueos se utilizan todas las letras estándar para los dedos: *p*, *i*, *m*, *a* y *e* para el meñique. De las posibles letras manejadas para el dedo meñique: *c*, *ñ*, *e* ó *x*, la elección de *e* se justifica por varios motivos: ser la siguiente letra después de la *m* de la palabra meñique y, por tanto, la más cercana, no da lugar a confusión con ninguna otra letra y evita el uso de la *ñ*, que no pertenece al abecedario internacional. La letra *p* cuando se usa para los rasgueos sí puede aparecer por encima del pentagrama, al contrario que cuando se utiliza para digitar los pasajes interpretados con el pulgar que aparece debajo.

Entre los rasgueos más extendidos se encuentran:

- Índice: *i*
- Pulgar: *p*
- Simple: *a m i*
- Redondo: *a m i i / i a i*
- Abanico: *p m p / p a i*

Para notar la ejecución del rasqueo cabe utilizar las flechas dentro de las notas, situándose sobre las plicas, siempre en la misma dirección para identificar rápidamente esta técnica. Encima de estas flechas se colocará el dedo o los dedos necesarios. El número de cuerdas tañidas en su ejecución está en función de la técnica del intérprete. Su averiguación es compleja incluso para él mismo, ya que se hace de forma inconsciente. Por tanto, en la mayoría de las ocasiones no consideramos relevante escribir las cuerdas que suenan y procederemos anotando las que, de manera general, intervienen en los rasgueos. En los pasajes que sí lo sean, bien por indicación expresa del autor o por cuestiones de estilo del mismo, procederemos a escribirlas.



Señalamos aquí una diferencia importante en los rasgueos de pulgar. Cuando se trate de un rasgueo rápido, seco utilizaremos la flecha simple. En caso de un rasgueo que pasa más lentamente por las cuerdas a modo de arpeggio, también llamado barrido, seguimos el símbolo propuesto por Philippe Donnier (1989)<sup>224</sup>. En el siguiente ejemplo lo encontraremos en los dos últimos acordes:

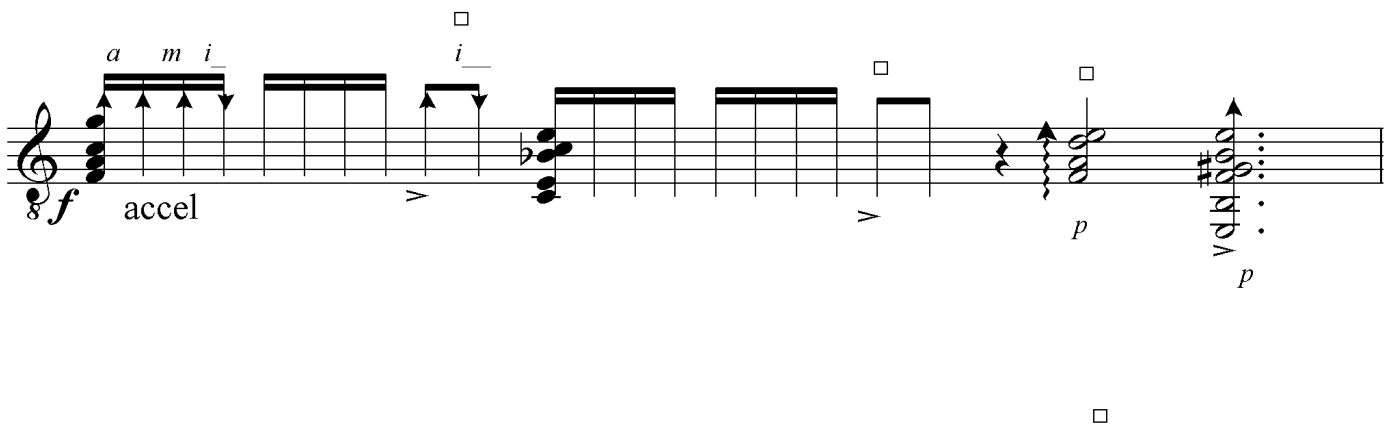


Figura 49. Fragmento de rasgueos. En este caso combinación de rasgueos redondos y de índice en el comienzo. Al final del compás, un rasgueo de pulgar arpegiado, seguido de uno más seco.

- Picado

En las técnicas de pulgar, trémolo, arpeggio y picado se distingue entre toque apoyado y sin apoyar. Se utilizarán para el toque sin apoyar las letras minúsculas, apoyando con las mayúsculas.

Esta nomenclatura presenta un inconveniente: la digitación tradicional para los picados se indica en minúscula y, por ello, la más extendida. Además, en la guitarra flamenca, esta técnica suele interpretarse apoyando, lo que

---

<sup>224</sup> DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 5.



supone una contradicción en la escritura. Pero frente a estas dificultades, justificamos la elección de las mayúsculas en tanto que resulta imprescindible distinguir entre pasajes que se ejecutan apoyando y sin apoyar. En esta línea, es más intuitiva la escritura en mayúsculas para el apoyado y minúscula para tirar.

En la técnica de picado se emplean las letras estándar *i*, *m* y *a* (los picados en los que interviene el anular son infrecuentes) para los dedos índice, medio y anular de la mano derecha respectivamente.



Figura 50. Ejemplo de picado, el primero sin apoyar y el segundo apoyando.

- Pulgar.

La letra *p* es el estándar de notación para el pulgar. Siguiendo el mismo criterio que en el punto anterior, utilizaremos *p* cuando la interpretación sea sin apoyar y *P* cuando sea apoyando. No se confunde con la *p* de la indicación de expresión *piano* ya que ésta se encuentra más alejada del pentagrama y su fuente es más grande, negrita y cursiva.

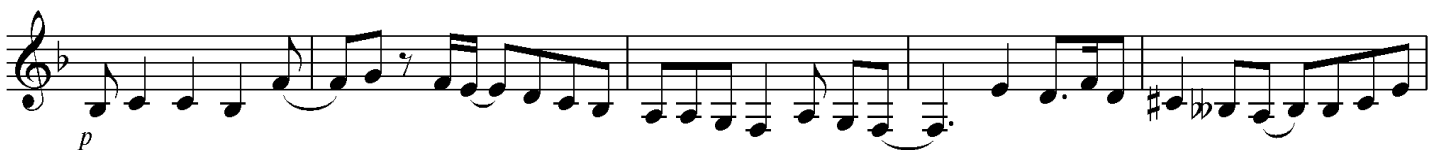


Figura 51. Pasaje en el que interviene el pulgar.



- Alzapúa.

Esta técnica se ejecuta con el pulgar, el cual efectúa dos tipos de movimiento: pulsar una cuerda apoyando al tiempo que realiza un barrido hacia abajo y hacia arriba; en total tres movimientos, uno de pulsación y dos de rasgueo. Por tanto, adoptamos la simbología más extendida consistente en utilizar flechas sobre las notas para la parte del rasgueo, y *P* para la pulsación de la nota.

No podemos estar de acuerdo, en cambio, con Herrero cuando afirma que las notas de la alzapúa han de escribirse todas a pesar de que luego no se interpreten. Dependiendo de la técnica de alzapúa utilizada por el guitarrista se tocarán un determinado número de cuerdas. Intentaremos, en la medida de lo posible, señalar las notas que deben tocarse siempre para, de esta manera, indicar al guitarrista cómo ha de ejecutar la alzapúa.

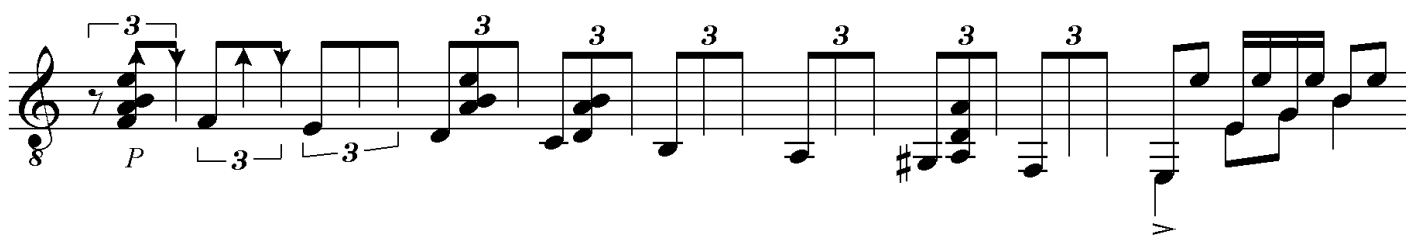


Figura 52. Ejemplo de alzapúa en tresillos de corcheas, inserta en un compás de 12 tiempos que finaliza con un cierre de soleá.

- Arrastre.

El arrastre se simboliza con una línea descendente de agudos a graves. Sobre esta línea se coloca la digitación, normalmente una *a*, para el dedo de la



mano derecha que la ejecuta. Para no confundir con un eventual rasgueo que pudiera realizarse con el anular hacia arriba, el cual se escribiría con una flecha normal, utilizaremos el símbolo de arpeggio, también usado en el barrido, con una flecha al final con dirección de agudos a graves.



Figura 53. Arrastre.

- Trémolo

El trémolo flamenco generalmente consta de cinco notas distribuidas en un cinquillo regular, ejecutados con la digitación *p i a m i*. Normalmente, el pulgar ejecuta el primer tiempo del grupo de valoración especial y lo hace tanto apoyando como sin apoyar. En determinados momentos, y por razones de expresividad, el intérprete alarga la duración del bajo separándolo del resto de las notas. Se produce entonces un desequilibrio en el cinquillo, quedando su primera nota más larga que el resto. Ocurre, además, que la duración del cinquillo, equivalente a una negra, se alarga más allá de ese valor. Para compensar este desequilibrio, los tiempos siguientes se aceleran ligeramente con la intención de recuperar el pulso inicial. Esto produce un efecto de elongación<sup>225</sup> que se materializaría en una escritura confusa si se transcribiese sólo mediante figuras situadas en el pentagrama, sin simbología adicional. La notación de este extremo en un cinquillo irregular u otra escritura

---

<sup>225</sup> Véase Aspectos musicales que dificultan la transcripción.



especialmente compleja haría farragosa su lectura, constituyendo una rémora para la práctica interpretativa.



### Audición 3. Trémolo.

En la música culta,  $\wedge$  indica una detención breve del tiempo.

Por tanto, este símbolo viene a significar que se debe prolongar el sonido una pequeña cantidad mayor que el valor real de la nota sobre la que se coloca. De este modo, cuando aparezca la primera semicorchea del trémolo, que se corresponde con el bajo, incrementará ligeramente su duración. En este sentido, el incremento de tiempo suele ser el equivalente a las tres o incluso cuatro primeras notas del cinquillo. En los casos más extremos, la detención permanece durante todo el valor del cinquillo, en cuyo caso no se indica con calderón, sino que se escribe directamente una negra que es equivalente al cinquillo.

No hemos encontrado ninguna partitura que utilice esta simbología, aun en casos que se manifiesta claramente en la grabación.

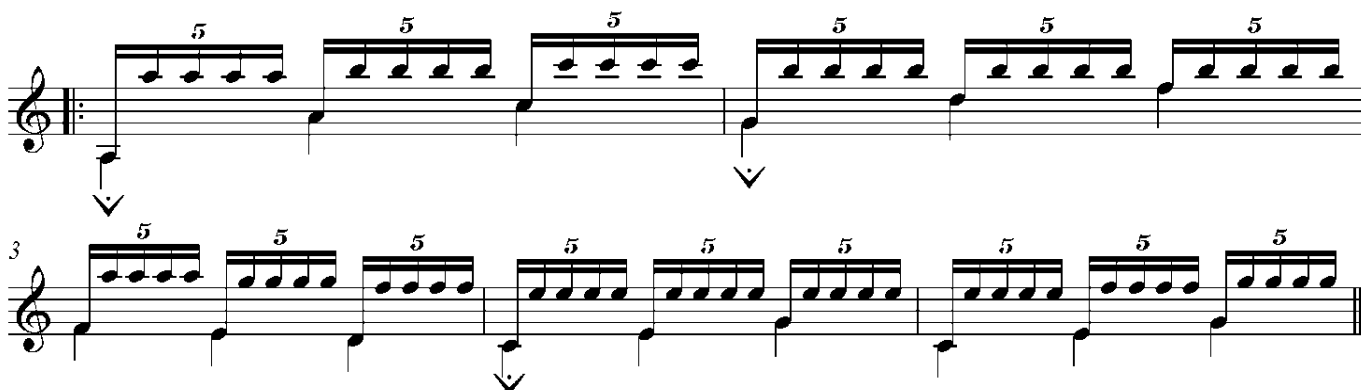


Figura 54. En este trémolo la detención del bajo no dura tanto como para escribirlo de manera independiente, como en el ejemplo siguiente. Por ello se anota con el calderón breve.

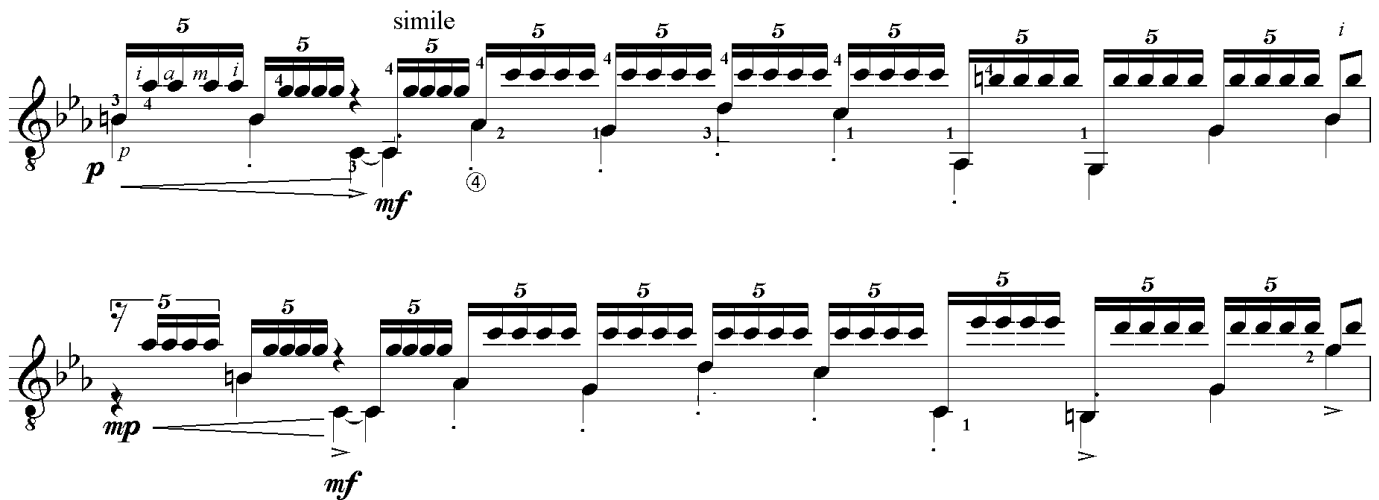


Figura 55. En este trémolo, el bajo del tercer tiempo ocupa todo el valor de la negra, por tanto se escribe independientemente del resto de dedos, que aparecen en el siguiente trémolo. En realidad lo que ocurre exactamente es que un pasaje de trémolo se ha interrumpido por una nota individual del pulgar.

- Arpeggios:

El caso de los arpeggios es similar al anterior. Un trémolo puede concebirse como un tipo de arpeggio en una sola cuerda. Al igual que cuando tiene lugar el picado y la técnica de pulgar, hemos de indicar cuando alguna de las notas del arpeggio sea apoyando con la letra mayúscula.

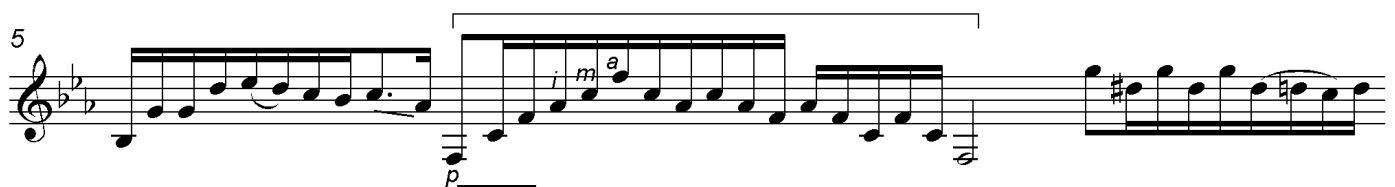


Figura 56. Arpeggio (bajo la llave).





- Vibrato.

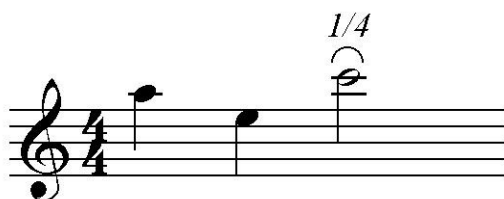
Generalmente, el vibrato no se indica en las partituras, bien porque no son frecuentes o porque se considera un elemento accidental y, por tanto, no pertinente de ser anotado. Estimamos que, en determinados momentos, el compositor utiliza esta técnica como recurso expresivo. Este sería motivo más que suficiente para que deba ser anotada. Utilizaremos la palabra *vibr.* para indicarlo.

- Tambora y pizzicato.

Estas técnicas, utilizadas más en la guitarra clásica que flamenca, se notan indicando el nombre al comienzo del pasaje en el que deben ser interpretadas.

- Bend

Es una técnica escasamente utilizada en el flamenco tradicional. Sin embargo, en corrientes más vanguardistas, sobre todo aquellas que entran en diálogo con el jazz, sí se utilizan. Seguimos las indicaciones de Gabriel Rosales (1997)<sup>226</sup> para el símbolo de esta técnica:



---

<sup>226</sup> ROSALES, Gabriel, *Cábalas con la guitarra. El secreto del arte de tocar*. Fundación Autor. Madrid, 1997, p. 57.



El quebrado superior indica la variación de la entonación que hemos de aplicar, tomando como referencia un tono entero. Así las cosas, en este caso tiene lugar una subida de  $1/4$  de tono.

- Armónicos:

Los armónicos se emplean raramente en el flamenco. Además, su aparición suele limitarse a momentos puntuales como en el cierre de una falseta. En esta técnica tiene lugar una particularidad importante: no coincide siempre la nota que suena con la que se escribe. Por tanto, existen dos formas de escribirlos: la nota que suena o la que se toca. Con la primera opción indicamos la altura absoluta de la nota; si seleccionamos la segunda, debemos escribir el lugar donde ha de interpretarse, aunque no se corresponda. El símbolo utilizado para los armónicos es: °

- Adornos.

Tradicionalmente, la ornamentación en el flamenco se ha limitado sobre todo a los mordentes. En menor grado se han anotado algunos trinos. Analizando los lugares en los que tienen cabida estos y otros símbolos, constatamos que en numerosos casos su presencia no aporta más claridad que la escritura convencional. En el caso de los trinos, consideramos que resulta más legible la escritura del símbolo que las notas que lo componen. La escritura del mordente evita escribir rítmicas complejas en múltiples ocasiones. Sin embargo, el caso de los grupetos supone una rémora. Teniendo en cuenta que los símbolos de adornos tienen su equivalente en la escritura normal, consideramos que se ha de prescindir de ellos en pasajes como las escalas rápidas. Este planteamiento se refuerza si tenemos en cuenta los escasos conocimientos que



suelen tener los guitarristas flamencos de este tipo de simbología<sup>227</sup>. Demasiadas indicaciones no han de ir unidas necesariamente con una mayor claridad.



Figura 57. Algunos símbolos utilizados para indicar adornos.

## 8. Cómo transcribir técnicas especialmente difíciles.

No es el problema de la notación de técnicas el único al que se enfrentan los transcriptores para guitarra flamenca. Hallar las duraciones y alturas en determinadas técnicas conlleva una exigencia alta de tiempo y esfuerzo, no estando, además, dicha práctica, exenta de problemas. Analizamos ahora algunas técnicas que presentan dificultades especiales para su codificación mediante la audición. Por su particularidad, merecen ser especialmente reseñadas las siguientes:

- *Rasgueos:*

En una primera audición a tiempo normal intentaremos delimitar el tipo de rasgueo. Nos guiaremos, para ello, del número de figuras que suenan en un tiempo: 2, 3, 4, 5 ó 6. Con esta técnica sabremos el valor que tiene cada dedo: corchea o semicorchea generalmente. Una audición lenta sólo conseguirá que escuchemos un ruido nada clarificador mientras que la

---

<sup>227</sup> Otros instrumentos como el clarinete o violín presentan numerosos adornos en sus partituras. Sus intérpretes, por tanto, estarán más acostumbrados a esta simbología.



ralentización podemos usarla para averiguar el acorde sobre el que se rasguea. La digitación, en cambio, resulta extremadamente compleja en cuanto a notación, ya que son múltiples las combinaciones y su sonido, similar, apenas distinguible. El vídeo, por su parte y al contrario de lo que pueda parecer, no es la panacea. De hecho, el visionado del rasgueo nos permite averiguar el tipo al que se asocia más: simple, abanico...<sup>228</sup>, mas no nos permite distinguir qué dedos se usan en cada momento. Sólo la conversación con el compositor puede darnos la clave.

The image displays two staves of musical notation for guitar flamenco. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8. It features a series of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* (forte) and *accel* (accelerando). Above the staff, there are labels like *ami*, *simile*, and *i*, along with a chord diagram for C7. The bottom staff continues the notation, starting with a *f* dynamic marking and ending with a *m* (mezzo-forte) marking. It also includes a chord diagram for Eb9. The notation is complex, with many beamed notes and accents, typical of flamenco guitar music.

<sup>228</sup> Véase Notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca.



- *Alzapúa:*

Para esta técnica aplicamos lo visto en el rasgueo, ya que resultan técnicas parecidas a efectos de transcripción. La diferencia estriba, por lo general, en la presencia de notas individuales ejecutadas por el pulgar, que pueden llevar ligados o no. Ello implica que se unen por un lado, la dificultad de averiguar los rasgueos y la pulsación de notas individuales. Asimismo, la variedad rítmica no es tan amplia como en los rasgueos, limitándose a tresillos o cuatro semicorcheas.

- *Trémolo:*

Comenzaremos aquí definiendo el bajo para que nos sirva como referencia. Seguidamente, averiguamos la melodía, prestando principal atención a los trémolos *partidos*, esto es, aquellos en los que las cuatro notas no son una misma. Se suelen dividir, sobre todo, en dos partes, pero incluso existen casos de tres notas iguales contra una o todas diferentes.

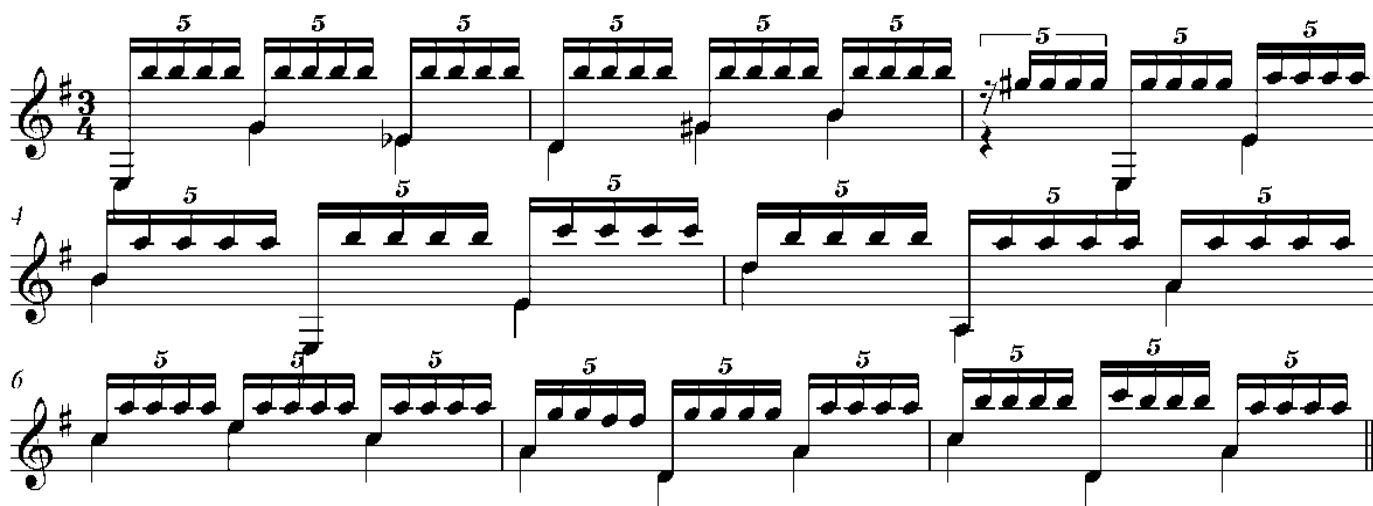


Figura 58. Ejemplo de trémolo. Podemos observar trémolos *partidos* en el compás siete, tiempo número uno y en el último compás en el número dos.

- *Pizzicato*:

Esta técnica, poco frecuente en la guitarra flamenca, requiere especial concentración, ya que las notas que vamos a escuchar apenas serán perceptibles. El timbre tan opaco y la escasa intensidad con la que se interpreta hace difícil distinguir la altura real de la nota. Necesitaremos, por ello, aumentar el volumen del fragmento.



Figura 59. Pizzicato. Extraído de *Bajañí* (Rondeña-Bulerías) de Francisco Escobar.



**Audición 4. Pizzicato de la figura 59.**

- *Armónicos:*

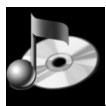
Ocurre con esta técnica lo mismo que con la anterior; los armónicos son difícilmente perceptibles.

- *Ligados:*

En un ligado, que ejecuta la mano izquierda, se escuchan dos o más notas, pero sólo una de ellas es pulsada con la mano derecha. Esto significa que la nota pulsada aparecerá con claridad, pero las ligadas serán más difusas. Operaremos como en el pizzicato.

- *Scordattura:*

Se trata de un recurso compositivo que influye en la transcripción. Cuando ésta se da lo primero es averiguar cuál es la nueva afinación, qué cuerdas han cambiado su tensión. Seguidamente analizamos la tonalidad o modalidad resultante.



**Audición 5. Ejemplo de grabación con scordattura extraído de *Bajañí*, de Francisco Escobar.**



- *Contratiempos:*

Esta técnica compositiva, utilizada con frecuencia, requiere la previa delimitación clara de dónde se encuentra el tiempo. Sólo así podremos afirmar que se trata de un contratiempo y transcribirlo correctamente.

- *Acordes y notas mantenidas:*

Indicar, mediante una grabación de audio, cuándo un acorde o nota deja de sonar resulta complejo puesto que hay que aumentar la agudeza auditiva a base de concentración en la audición.



Audición 6. Fragmento de la grabación *A contratiempo* (tangos) de Francisco Escobar.

## 9. Aspectos musicales que dificultan la transcripción.

En el proceso de transcripción surgen multitud de dificultades, tanto de tipo técnico como humano. Analicemos ahora las cuestiones de tipo musical que influyen en la transcripción para ver cuáles facilitan o dificultan nuestra labor.

No se puede decir, a este respecto, que las dificultades son las mismas y en el mismo grado y para todos los palos, sino que cada transcripción presenta





diferentes dificultades en función de las técnicas manejadas y de la composición en sí.

Características que dificultan la transcripción:

- *Afinación*

Una afinación incorrecta resultará incomoda para el transcriptor, más aún si tiene oído absoluto. En realidad, se trata del mismo problema que pueda tener cualquier oyente sin formación musical: la música desafinada produce incomodidad. Por ello, el trabajo puede tornarse tedioso. Pueden encontrarse también problemas en las variaciones de afinación que producen los vibratos y bending, sobre todo este último. Aunque no son especialmente dificultosos, sí requieren más trabajo que las notas sin estos efectos. Asimismo, cuando las cuerdas de la guitarra se encuentran desafinadas resulta especialmente dificultosa la comparación: para averiguar de qué nota se trata, el transcriptor acude a la comparación, bien con el editor de partituras, bien con el instrumento. Primeramente, se escucha el sonido, se memoriza y después se busca la comparación. Cuando este sonido no existe por encontrarse la guitarra de la grabación mal afinada, la tarea se torna ardua, al tener que acudir a la fuente constantemente a fin de localizar en el instrumento o editor de partituras la nota correcta.

- *Tempos lentos:*

Se pierde la noción del pulso.



- *Tempos rápidos:*

Los tiempos extremadamente rápidos de palos como la bulería. De hecho, resulta fácil perder la referencia de los tiempos dentro del compás.

- *En el aspecto meramente rítmico:*

Las elongaciones, cambios súbitos en el tempo, *ritardando*, *rubato*, *accelerando*, etc.; sobre todo si interviene el baile, fenómeno que encontramos en numerosas grabaciones de guitarristas solistas.



**Audición 7. Ejemplo de elongación.**

- *Rítmica compleja:*

Con constantes contratiempos y síncopas, grupos de valoración especial o inexactitud rítmica provocada por propósitos expresivos. La interpretación es en sí un hecho imperfecto. El ser humano es incapaz de mantener el pulso de forma regular y constante; al contrario, las variaciones de tempo son continuas. Cuando el músico interpreta la partitura lo que hace es impregnar la ejecución con su expresividad, “swing” o “pellizco” como se denomina en el jazz o el flamenco. La partitura es, sobre todo, una guía que indica al músico cómo ha de interpretarse. A su vez, da pie a una ejecución expresiva



en los campos de la dinámica y agógica, permitiendo que el intérprete juegue con el tempo y el volumen<sup>229</sup>.

- *Compases:*

Atípicos, demasiado largos: 12/4, 6/4. En ellos es fácil disipar nuestra sensación de división de tiempos del compás, de forma que, en ocasiones, no sabemos si estamos en el cuatro, el siete o el doce. Los compases especialmente largos como el de doce tiempos son más difíciles por la dificultad de saber en qué tiempo estamos, especialmente en los que se sitúan a mediados del compás. Este hecho no tiene razón de ser en un compás binario o ternario, más corto que el anterior.

- *Notas que no suenan:*

Por deslices en la interpretación, que en otras músicas debieran ser corregidas por tratarse de un error, pero que en el flamenco se permiten. Numerosos sonidos que el guitarrista emite involuntariamente quedan grabados de forma muy sutil. La flamencología tradicional siempre ha valorado bastante las grabaciones sin retoques, sin artificio. Los “ruidos” provocados por las uñas y el cerdeo de las cuerdas interfieren en la audición. No son considerados errores, sino factores pertenecientes a la tímbrica de la

---

<sup>229</sup> El grado de variación de estos parámetros vendrá dado por la cantidad de anotaciones que el compositor haya hecho en la partitura.



guitarra flamenca. La expresividad del flamenco se sitúa en un plano superior al de la limpieza absoluta de sonido.

- *Calidad de la grabación:*

Cuando se trata de una grabación de estudio no se encuentran problemas en este sentido. Sin embargo, en otros tipos de grabaciones sí pueden darse diversos problemas como la presencia de ruidos, falta de volumen, saturación, mala ecualización, etc., que dificultan la labor. En ellas se debe utilizar el editor de onda para eliminar estas dificultades. También influye el volumen piano en la interpretación. En este sentido, es necesario contar con un volumen que permita oír cualquier sonido nítidamente.

- *Notas alteradas:*

La lógica musical es uno de los mejores aliados que tenemos para la transcripción, hecho fácilmente comprobable cuando tratamos de identificar notas pertenecientes a la tonalidad. Es más cómodo, *de facto*, averiguar de qué nota se trata al movernos dentro de la tonalidad, ya que es fácil para el cerebro identificar las notas de la escala principal. Todo lo contrario sucede con notas alteradas, difíciles de reconocer, excepto algunas típicas alteraciones de determinado modo o de una escala menor. Pero cuando son, en cambio, alteraciones totalmente ajenas a la armadura y a las variantes de la escala que rige la obra, la nota se muestra como un ente opaco fuera de contexto, hecho que dificulta averiguar su altura.



- *Notas muy próximas:*

Cuando los sonidos se emiten de manera casi simultánea pierden definición y se enmascaran. Lo normal es que el último sonido sea el que quede interiorizado en el cerebro, mientras que el primero se olvida con facilidad. También influye la rítmica, dado que la nota acentuada es más fácil de percibir.

- *Modulaciones:*

Continuos cambios de modo: hacen que varíe el centro tonal y, por tanto, la escala con la que trabajamos. Hasta que el cerebro se acostumbra ha de pasar algún tiempo. Entonces estamos, de nuevo, bien situados y sabemos en qué ámbito van a moverse los sonidos.

- *Acordes compuestos:*

Con múltiples voces, tensiones, disonancias y notas añadidas que contribuyen al enmascaramiento, creando así un panorama confuso para la mente<sup>230</sup>. La guitarra flamenca ostenta numerosas variantes de rasgueos y técnicas que se ejecutan sobre acordes. Por tanto, la presencia de armonía es una constante en las grabaciones. En la interpretación de estas técnicas, la emisión continua de notas produce

---

<sup>230</sup> Ello viene a ser un fenómeno parejo al ruido. Así, la percepción de un sonido aislado en nada se parece a la que tenemos en un ambiente ruidoso, en donde múltiples sonidos se emiten simultáneamente.



un emborronamiento o enmascaramiento que dificulta el aislamiento de frecuencias individuales.

- *Scordatturas:*

De forma análoga se observa en este caso, pues al igual que las modulaciones y los cambios de modo sitúan la mente en un lugar extraño cuando se conoce el instrumento. Por ejemplo, si la sexta cuerda se baja un tono emitirá un *re*, nota más difícil de adivinar que el típico *mi* al que estamos acostumbrados, ya que el registro habitual de la guitarra no incluye dicho *re*.

- *El uso de la cejilla:*

La cejilla mecánica cambia ligeramente el timbre. No supone una dificultad seria, pero resulta una notable idea conocer si se ha usado esta para tener el punto de partida más claro. En este punto, el vídeo resulta una herramienta útil.

- *Continua presencia de rasgueos:*

Con diversa figuración que hace más difícil distinguirlos y que suenan totalmente emborronados.

- *Multitud de golpes (percusiones sobre el instrumento):*

Las intervenciones de este tipo sobre la tapa armónica, tanto en la parte de arriba de la boca como en la de abajo e incluso en el mástil, interfiere en la grabación. En el momento en que estos golpes



coinciden con las pulsaciones en las cuerdas, el sonido puede enmascararse.

- *Presencia de dos guitarras:*

Cuando concurren dos guitarras u otros instrumentos añadidos aumenta la dificultad. Las grabaciones de guitarra sola no presentan problemas de reconocimiento, ya que, al haber solo un instrumento no cabe duda alguna. Sin embargo, este extremo se torna ampliamente complejo cuando concurren dos guitarras: el timbre de ambas es muy parecido y resulta difícil discernir a qué guitarra pertenece cada nota. La cuestión se hace más compleja en el tratamiento de mezclas de los estudios. Por fortuna, podemos fijarnos en que, generalmente, una acompaña y otra toca melodía. Cabe señalar que existen ciertos factores musicales y técnicos que facilitan el discernimiento. Por un lado, el *paneo*; la aparición de los sonidos de cada guitarra separados en los altavoces izquierdo y derecho resultan una ayuda fundamental. De este modo, puede realizarse un balanceado en el editor de onda para que podamos escuchar sólo un canal y, por tanto, una guitarra. Bien es cierto que no en todos los casos el *paneo* permite obtener una guitarra totalmente separada de otra. Es necesario señalar que este no tiene lugar en la totalidad de las grabaciones a dos guitarras. Por otro, si los instrumentos ejecutan uno melodía y el otro acompañamiento, podremos distinguir entre rasgueos y picados, técnicas diferenciables con facilidad. Cuando se presentan varios instrumentos, las



dificultades a la hora de reconocer las notas que pertenecen en cada momento a cada uno, aumentan considerablemente.

- *Cambios súbitos en la agógica y dinámica:*

Diferenciarlos y delimitar sus límites resulta complejo.

En definitiva, cuanto más alejadas estén las obras de los esquemas con los que el transcriptor esté familiarizado, más difícil resultará, al encontrarse en un ámbito poco conocido<sup>231</sup>.

## **10. Aspectos técnicos que dificultan la transcripción.**

Con el uso de programas de *software* se hace más rápida la tarea. Imaginemos, por un momento, cómo se llevarían a cabo las antiguas transcripciones sin máquinas que ralentizaran las audiciones, sin facilidades para rebobinar o avanzar la pieza. Se podrá comprender, en este sentido, los intentos del compositor Glinka, quien pasaba horas oyendo a Rodríguez Murciano (guitarrista) improvisar variaciones en aras de anotarlas con persistencia para luego traducirlas al piano u orquesta, empeños imposibles a su juicio.

---

<sup>231</sup> Para llegar a esta afirmación nos hemos preguntado: ¿seríamos capaces de escribir alguna obra de jazz o de músicas ajenas al flamenco? Con formación suficiente, podemos enfrentarnos a cualquier música.





Podemos pensar en las falsetas improvisadas de bulerías interpretadas con el aire vivo con que se hacían en la época, con abundancia de rasgueos, ardua tarea incluso para un músico de alta categoría como el compositor ruso.

A la vista de los datos expuestos, se ponen de relieve las siguientes dificultades:

- *Desconocimiento del manejo del software:*

Todo programa requiere de un período más o menos amplio de aprendizaje de cara a lograr un manejo eficiente.

- *Sobre la velocidad:*

Si el tema es rápido, al ralentizarlo, se emborrona; los sonidos se enmascaran (sobre todo los bajos) y se pierde definición. Los ataques son más largos y, por tanto, es más difícil definir su duración.

La ralentización también impide delimitar bien los compases. Al emplear esta técnica, se visualiza en el ordenador un nuevo dibujo de la onda que muestra cómo opera el programa informático: dibujando pequeñas ondas parecidas a la principal. De esta manera, se ocupa más espacio, dando la sensación de que vamos más despacio, cuando lo que ocurre, en realidad, es que el *software* emite una especie de eco: genera copias del sonido a fin de completar el hueco existente entre uno y otro, percibiendo así la mente sensación de continuidad.

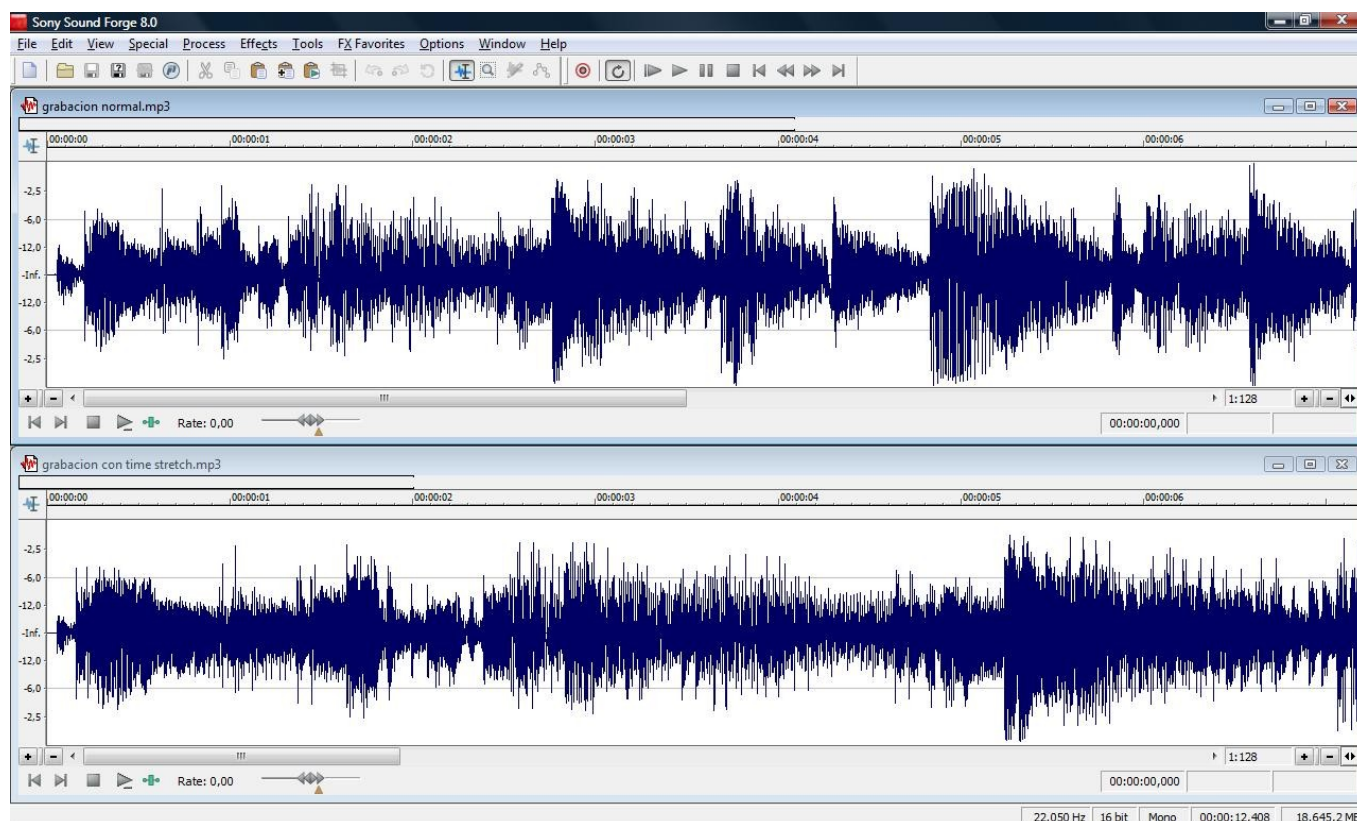


Figura 60. Gráfico con sonido normal y con sonido ralentizado. *Supra* se sitúa la onda normal, *infra* la ralentizada. Obsérvese que ambas ondas se ubican en la misma escala, pero son sensiblemente diferentes. Ello nos ofrece una idea de lo que cambia el sonido cuando se ralentiza.

Durante el proceso, la ralentización ha de ser moderada. Si lo hacemos en exceso, escucharemos sonidos sin sentido; se pierde, pues, el concepto de *movimiento*<sup>232</sup> en tanto que nos parecerá que percibimos sonidos sin orden. La audición siempre debe tener sentido, de otra manera la audición será completamente estéril cuando anotemos cuestiones rítmicas. Sin embargo, para averiguar alturas es una herramienta útil, ya que prolonga la duración de la nota hasta un valor suficiente para poder memorizarla y anotarla.

---

<sup>232</sup> Entiéndase *movimiento* como el discurso de los sonidos a lo largo del tiempo (la música es movimiento).



#### **Audición 8. Sonido normal y ralentizado.**

- *El uso de claquetas incorrectas:*

La claqueta es introducida normalmente por sistemas informáticos. Cuando la claqueta aparece correctamente insertada es bastante fácil. Por el contrario, si está mal planteada puede ser contraproducente. Esto, al contrario de lo que pueda parecer, es bastante normal en el flamenco, debido a la idiosincrasia de nuestros complejos compases y difícil rítmica en general, a lo que se añaden multitud de desviaciones expresivas con respecto al tempo marcado por la claqueta. La escasa formación de los técnicos de los estudios de grabación en lo que respecta al flamenco es una problemática añadida a la ya de por sí dificultad inherente a esta música. Tanto es así que, a veces, ni los propios músicos saben cómo discurren los distintos metros a lo largo de una pieza y sólo un análisis exhaustivo arroja resultados concluyentes<sup>233</sup>.

- Desajustes claqueta-interpretación.

No podemos pasar por alto un importante factor que influye en las transcripciones: la ejecución del intérprete. El ser humano no es un ordenador; por tanto, su interpretación es imperfecta. No es capaz de mantener el pulso a velocidad constante, produciéndose pequeños “errores” que son los que dan vida a la música distinguiéndonos de las máquinas. Cuando nosotros queremos matematizar la música, encerrándola en la partitura tenemos que ser capaces de

---

<sup>233</sup> Nos referimos, sobre todo, a los compases de doce tiempos.



conseguir que lo que se oye sea igual que lo escrito y que esto último sea coherente y legible por cualquier músico.

- La ecualización.

En la capacidad de percibir los sonidos no sólo influye el volumen de la grabación; la ecualización puede ser una fiel aliada. Al ecualizar, lo que hacemos es potenciar las frecuencias que deseamos que sobresalgan sobre las demás. De esta manera, se pueden ocultar ciertos sonidos y traer a un primer plano otros, evitando así que las frecuencias que no nos interesan enmascaren a las que procuramos escucharme bien.

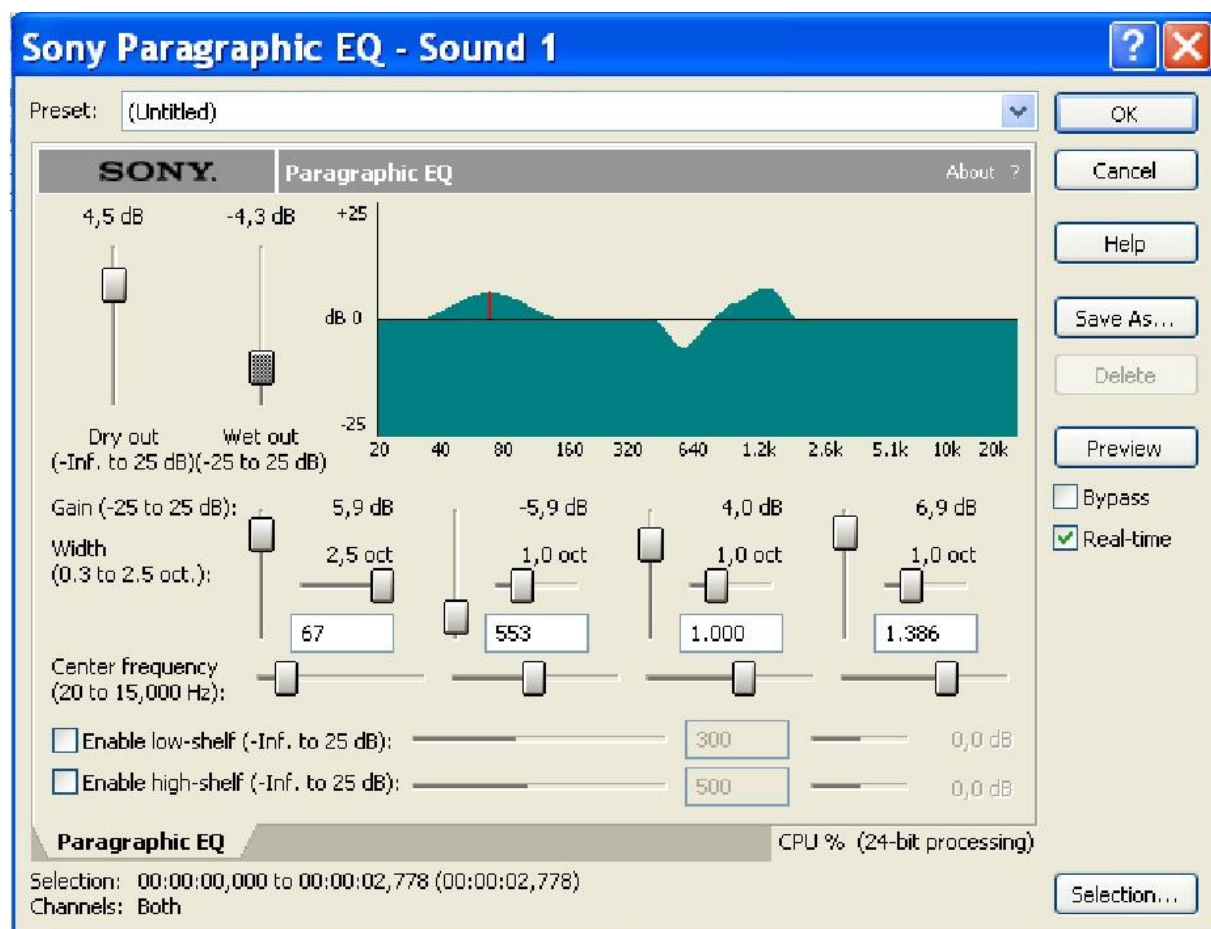


Figura 61. Ecualizador gráfico del editor de onda *Sound Forge*.

- Reverberación.

La reverberación es una característica común en la mayoría de las grabaciones existentes en el mercado. Con ella se evita el sonido “seco” y carente de vida que tienen las grabaciones sin reverberación. Cuando añadimos reverberación a un sonido, lo que estamos haciendo es prolongar su duración mediante un sutil eco.



Las ventajas del empleo del ordenador frente al papel son bien claras, a saber:

- Corrección de errores sin necesidad de borrar con una goma u otro medio similar.
- Posibilidad de probar armaduras, ritmos y compases diferentes sin tener que reescribir.
- Audición instantánea de la nota escrita, así como fragmentos para su revisión.
- Presentación final de alta calidad.
- Posibilidad de seleccionar con acceso aleatorio el fragmento que deseamos, dividiéndolo en compases o cualquier otra medida que pueda facilitarnos la labor o bien ralentizándolo hasta la velocidad necesaria para un mejor reconocimiento.
- Facilidad para comparar entre dos grabaciones o fragmentos de un mismo tema. Esto es especialmente útil cuando tenemos una pista con el tema grabado con el metrónomo y otra sin él o con instrumentos y sin ellos. La comparación puede ser igualmente auditiva o visual.
- Para retomar el trabajo, sabiendo rápidamente en qué minutaje lo habíamos dejado.



- Permite comprobar la semejanza entre lo transcrito y la grabación sin nuestra intervención, lo que proporciona una gran ventaja porque elimina cualquier subjetividad que pueda perturbarnos cuando somos nosotros mismos los que interpretamos en el instrumento la codificación que previamente hemos transcrito.
- A ello cabe añadir las cuestiones concernientes a la informática en general, es decir: trabajar en cualquier momento y lugar sin necesidad de llevar el reproductor de audio o un ingente número de papeles, tener grabados los archivos para evitar que se pierdan, poder enviarlos a otros transcripores o músicos a fin de obtener más opiniones, etc.
- Los sistemas de acceso aleatorio facilitan enormemente la labor por no tener que pasar por partes que no deseamos, delimitando exclusivamente el fragmento que queremos escribir para repetirlo las veces que necesitemos de manera instantánea.
- Con el programa informático viene a ser bastante fácil probar distintas opciones de transcripción. Mediante sucesivas pruebas y descartes podemos acceder a un determinado pasaje que nos esté resultando especialmente difícil.
- La existencia del vídeo supone acceder a la digitación de ambas manos.



## 11. Indicaciones sobre los denominados “toques libres”.

En la transcripción de los toques de rítmica no sujeta a compás encontramos dificultades y facilidades no presentes en los toques de métrica fija. Según los hermanos Hurtado (1998)<sup>234</sup>, este tipo de transcripciones son más difíciles por no existir una pauta rítmica fija que sirva de ayuda para ubicar las notas. Por otra parte, argumentan que en el fondo sí que existe una medida rítmica interna precisa que debe ser anotada.

Teniendo en cuenta esta premisa, en un principio, se puede pensar que, al no tener compás, va a ser más difícil. Sin embargo, no estamos de acuerdo con este planteamiento a raíz de la práctica de la transcripción, a tenor del tiempo invertido, inferior al del resto de transcripciones métricas<sup>235</sup>.

Primeramente, cabe escuchar con atención la pieza, no sólo para realizar anotaciones de sus características musicales, sino también para obtener una visión general de los distintos fragmentos por si existe alguna parte que si tuviera compás, como el trémolo en la granaína que es interpretado en 3/4. De esta forma, concebiremos una primera idea acerca de qué valores usar. Aquí cobra, igualmente, un papel destacado el hecho de conocer el palo en cuestión, pues así se puede suponer, por ejemplo, que si aparece un fragmento con trémolo, se hará en 3/4.

---

<sup>234</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David. *op. cit.*, p. 265.

<sup>235</sup> Al menos en los palos que se han trabajado, granaína y taranta, no existe más dificultad que en los toques a compás.





El problema cardinal que nos encontramos viene dado por el valor de las notas. Cuando se trata de un palo a compás, podemos fácilmente elegir la unidad de medida: negra, corchea..., delimitando el pulso y el compás. Pero en este caso, sin pulso ni compás no podemos más que elegir intuitivamente el valor de las primeras notas, teniendo en cuenta que ello hará que las notas siguientes se escriban en función del valor de las primeras para que la escritura responda por igual a toda la grabación. La clave está en elegir notas de valores medios: entre la semicorchea y la negra para las notas que llevan la melodía; y para los bajos entre la negra y la redonda atendiendo a notas que no se apagan ni interrumpen. En estos encontraremos frecuentemente la duda de qué duración ha de tener ese sonido si no es interrumpido por la ejecución de una nueva nota. El bajo va sonando hasta que la vibración de la cuerda se hace imperceptible para nosotros. En algunos casos, esa nota debe ser escrita, pues forma parte esencial de la obra, pero en otros (la mayoría) no es relevante si la alargamos o acortamos. Entre una negra y negra con puntillo no existen apenas diferencias. El problema de los bajos es que pueden requerir la aparición de dos voces en la partitura, detalle que conlleva más tiempo, dada la necesidad de crear otra voz en el ordenador.



Figura 62. Fragmento de la granaína *Vuelo de Golondrinas* de Francisco Escobar, un toque libre.

Cuestión similar es la que nos ocupa en los finales de frase, falseta o cualquier otro tipo, aplicándose también a los toques *a compás*<sup>236</sup>. En el culmen de la obra la mejor solución cuando no se cercena el sonido es el calderón. En las partes intermedias, si no se corta, se puede insertar un calderón, si no intervienen otras notas sonando de manera simultánea o simplemente una figura de valor largo (de blanca a redonda). En el caso de los silencios que se encuentran en una misma situación procederemos de la misma manera, ya que estos son tan importantes como los sonidos. Sin embargo, en numerosas obras o

---

<sup>236</sup> En el argot flamenco, un toque *a compás* es aquel en el que el ritmo se somete a una sucesión regular de acentos.



frases la elección de un silencio o figuración larga puede ser totalmente arbitraria.

The image shows a musical score for guitar flamenco, specifically a piece with three different endings. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a forte (f) dynamic marking. The first ending is marked with a square box above the staff. The second ending is marked with a square box above the staff. The third ending is marked with a square box above the staff. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and a 'm' (muerte) symbol. The first ending is marked with a square box above the staff. The second ending is marked with a square box above the staff. The third ending is marked with a square box above the staff. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and a 'm' (muerte) symbol.

Figura 63. Partitura con tres finales diferentes (uno por sistema excepto el último). Observamos cómo la elección de un final u otro no es relevante para la transcripción.

Sea como fuere, resulta necesario realizar diversas comparaciones entre la labor transcriptora y la audición cuando hayamos escrito algunos valores, volviendo atrás y comprobando varias veces el audio con la partitura. Así, determinaremos la idoneidad o no de nuestra elección. Es un proceso continuo



en cuanto a la obtención de resultados, comparación con el original y corrección. Por ejemplo, se pueden transcribir unos valores rítmicos en tresillo de corcheas mientras que seguimos anotando más sonidos. Cuando vuelven a aparecer estos mismos valores nos valemos, en cambio, de un tresillo de semicorcheas. Si nos percatamos de que puede estar dándose este caso, volvemos rápidamente atrás y nos adentramos en ese fragmento para ver si realmente es el mismo y elegir seguidamente la mejor versión para ambos. Sirva este ejemplo como prueba de la relatividad de las duraciones de las notas en los “toques libres”. Con todo, la mayoría de las veces no existe apenas diferencia entre notas breves cercanas: negra-corchea con puntillo, corchea-semicorchea... Podemos proponer, de hecho, una u otra en función de los valores que vengamos manejando, pero no tiene por qué ser especialmente relevante.

El programa que hemos usado para transcribir, *Sibelius*, no permite, en contraste, la escritura sin compás mientras que en los palos libres predomina la escritura sin barras de compás ni indicación de medida alguna, salvo casos excepcionales como el trémolo. Según esta circunstancia, son varias las opciones que podemos tomar. Así, se puede abogar por un compás de 3/4 y utilizar, al tiempo, la opción de borrado de líneas de compás. La segunda opción, en cambio, pasa por poner compases más largos, a fin de evitar las barras de compás que, aunque invisibles, provocan que, por ejemplo, una negra tenga que aparecer como dos corcheas ligadas. Esta última fórmula es útil para no tener que dividir los valores en su subdivisión más pequeña.



Figura 64. Fragmento de la granaína *Vuelo de Golondrinas* de Francisco Escobar, en 3/4.

Esta transcripción ha sido realizada en compases de 3/4; por ello nos encontramos esta notación farragosa con ligados como el que hay entre el compás 2 y 3, fácilmente notable con una sola corchea. Observamos cómo incluso aparece una nota con doble puntillo, en el compás 6, símbolo raramente utilizado en las transcripciones de guitarra flamenca. Por ello hemos, elegido la segunda opción. En nuestro caso, el compás de doce tiempos para las granaínas. Sea como fuere, recomendamos la elección de compases lo más largos posibles.

Otro detalle a tener en cuenta, como decíamos antes, es la aparición de fragmentos en compás de 3/4, que encontraremos en los trémolos. Al llegar aquí debemos seleccionar dicho compás mientras hacemos visibles las barras de compás (contamos con que sea un compás de 3/4), para luego al final de la sección volver a realizar el cambio.

Si bien como norma general no existe ritmo métrico en los “toques libres” (salvo en el trémolo), sí vamos a encontrar aceleraciones y *ritardando*, cambios en la dinámica. Pudiera parecer carente de sentido pensando en que estos



términos han sido creados para músicas con compás, pero es totalmente factible y puede usarse para no realizar excesivos retoques en la notación. Estos palos son muy dados a este tipo de cambios.

De otro lado, en los finales de obra no consideramos importante plantearse, por ejemplo, poner negra con puntillo o blanca. Con un calderón se puede resolver la transcripción sin faltar a la exactitud de la misma. De hecho, buena parte de los directores de orquesta y bandas de música afirman que el sonido no acaba hasta que el último oyente situado en el recóndito rincón de la sala termina de oírlo. Mientras tanto, los músicos no podrán moverse, pues la obra no habrá acabado todavía. Este fenómeno en el flamenco no tiene mucho sentido; es más, con frecuencia el cantaor finaliza y el público ya comienza a aplaudir mientras el guitarrista termina. En la guitarra flamenca de concierto, se suele dejar terminar al guitarrista, pero en cuanto suena el acorde final, la gente irrumpe en aplausos sin esperar al fin del sonido.

## **12. Método de comprobación de la labor transcriptor.**

Para comprobar si hemos realizado correctamente la transcripción hemos de realizar una audición simultánea a la lectura de la partitura. El grado de concentración debe ser muy alto por el efecto que explicábamos en otro lugar de que el cerebro oye “lo que quiere oír”. Si no somos cuidadosos, el cerebro puede dar nombre a las notas a su antojo y quedarnos convencidos de que lo que oímos es lo que leemos.

Es fácil engañarse cuando comparamos lo transcrito con la audición. Es el fenómeno que se da en los dictados musicales de “obligar” a la música a



sonar de la forma que la tenemos escrita<sup>237</sup>. ¿Es correcto lo que hemos transcrito? Cuando no tenemos oído absoluto el cerebro puede asignar un sonido de forma arbitraria. Por ejemplo, escuchamos sol-do ascendentes y podemos pensar en sol-si, sol-re, mi-la, mi-sol... Por ello, la audición para comprobar si lo que hemos escrito es correcto pasa por un análisis exhaustivo. Herramientas como el editor de onda y el editor de partituras, así como el instrumento son útiles. No obstante, el método más seguro es el de comprobar con el ordenador ya que este no puede cometer errores en la interpretación de lo escrito. Con él, nos percataremos de errores de forma automática. Otra opción es la comparación con el instrumento, con el consiguiente riesgo de equivocarnos.

Si tenemos la opción de contar con una tercera persona, la comprobación puede tornarse más rigurosa. La posibilidad de ofrecer la transcripción a un intérprete distinto del transcriptor (y ajeno a la música del compositor) para hacer un estudio de sus frutos resulta imprescindible. De esta manera, se evita la interpretación *contaminada* que tiene lugar cuando el sujeto de la transcripción ejecuta la partitura que él mismo ha transcrito. Esto es así por el efecto, ya mencionado, que tiene lugar cuando se escribe “lo que se quiere oír”. Dicho efecto se explica porque al interpretar la partitura, se hace siguiendo la referencia auditiva que queda fijada en la mente tras pasar semanas oyendo detenidamente cada fragmento. Es por ello que resulta indispensable facilitar la transcripción a una tercera persona ajena a la grabación de origen<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> Este hecho ha sido fácilmente constatado en las transcripciones realizadas por los alumnos en *La implementación del método en el aula de guitarra flamenca*.

<sup>238</sup> Véase La aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música. Una aplicación didáctica.



Recordemos que la transcripción, aun siendo una eficaz herramienta, es bastante imprecisa cuando acercamos nuestra “lupa” a nivel de corchea o semicorchea. En este nivel puede no resultar relevante para el resultado final anotar una corchea con puntillo o sin él. Además, en función de la velocidad del tema, podemos establecer como unidad de pulso la negra o la corchea. Teniendo en cuenta esta directriz, elegiremos tanto el compás como el nivel de nuestra lupa.

Además, cuando transcribimos no debemos borrar las versiones, ya que, si no, en vez de comparar transcripciones, lo que estamos haciendo es corregir lo que ya existe, sin conservar la primera opción. Al mantener tales tentativas, podemos fácilmente elegir cualquiera de estas si vemos que las últimas no nos convencen tanto como las primeras. Otra ventaja de conservarlas es que se pueden tomar fragmentos de la primera transcripción para insertarlos en otra; es decir, buscar un resultado que sea la suma de los mejores fragmentos de las versiones en su integridad nos permitirá obtener la mejor transcripción.





Figura 65. Transcripción en tres pentagramas donde se pueden ver las distintas opciones que han surgido en las sucesivas revisiones.

Así pues, para comprobarlo, pasaremos por varias fases. En primer lugar se realizan tres comprobaciones sobre la partitura que contiene únicamente alturas y duraciones. Seguidamente, y tras terminar la transcripción de dinámica, agógica, articulación, digitación y carácter, se realiza de nuevo la comprobación atendiendo a estos elementos. Con el visionado del vídeo y con la interpretación de la obra también pueden comprobarse los resultados. El



vídeo opera en las mismas fases que el audio. Por otra parte, la interpretación no precisa fases diferenciadas.

- *Primera comprobación:* a velocidad normal para examinar, a grandes rasgos, la partitura. La primera audición de comprobación puede ser completa y a velocidad normal.

Cuando en la primera comprobación detectamos un detalle susceptible de revisión, cabe realizar una marca, primeramente en la partitura y, con posterioridad, en la grabación. De esta manera, evitaremos posibles *lapsus calami* cuando revisemos la parte exacta en la que hemos errado.

- *Segunda comprobación:* a velocidad lenta, por fragmentos tan breves como necesitemos para poder escuchar repetidas veces y efectuar así las correspondientes correcciones.

Si el tema es muy rápido, en cuanto al tempo, debemos desacelerarlo a fin de que nuestra velocidad de lectura pueda ajustarse a la de la audición.

- *Tercera comprobación:* cabe llevar a cabo una última revisión para verificar si las nuevas anotaciones están correctamente empastadas, esto es, que no parezcan un parche incoherente. Las correcciones en las referencias de segundo nivel pueden no aparecer como coherentes en el primero. Esta última comprobación evita este problema.



### 13. La fijación del texto musical.

Llegados a este punto analizamos cómo deben aparecer en la partitura los elementos que la componen. La importancia de este parámetro es tal que una buena transcripción puede parecer de baja calidad si la presentación no ha sido cuidada.

Nos referimos, en efecto, a las partituras que han pasado por tratamiento informático. Consideramos este sistema como el único capaz de proporcionar un trabajo rápido y de calidad. Nos encontramos en una sociedad plenamente integrada con las nuevas tecnologías. Por ello cualquier trabajo que se precie tiene que pasar, necesariamente, por el editor de partituras.

En el momento de la introducción de las notas que se obtienen de la audición en el ordenador, tiene lugar una escritura que podríamos llamar “en sucio”<sup>239</sup>. Aquí se introducen las notas mientras, de forma automática, el editor de partituras las sitúa y ordena de forma paulatina. *A priori* podría parecer que el resultado va a ser similar al que se obtiene cuando se redacta en un procesador de textos donde la mayoría de las palabras aparecen correctamente estructuradas. En el caso de la escritura musical, la realidad es distinta: algunas notas y, sobre todo, los silencios, no aparecen correctamente situados ni las agrupaciones son correctas.

---

<sup>239</sup> En el lenguaje coloquial de los estudiantes cuando se refieren a la escritura rápida y descuidada que tiene lugar en la toma de apuntes en clase.



Figura 66. Este es uno de los fragmentos que hemos obtenido tras introducir directamente los resultados de la transcripción, sin incluir ningún retoque por nuestra parte. Se observan las extrañas agrupaciones de notas y silencios en los compases 35, 42, 44.

El hecho de no tener que esforzarse en aspectos de presentación de la partitura supone una ventaja para el transcriptor, pudiendo concentrar su atención hacia la identificación de las notas. Resulta más cómodo escribir las notas conforme se obtienen para, al finalizar la partitura íntegra, revisar la presentación y modificar lo que fuese necesario.

Las características de la música de guitarra flamenca obligan a una presentación lo más intuitiva posible<sup>240</sup> de manera que, el guitarrista, en un

---

<sup>240</sup> En realidad, toda partitura precisa de una presentación limpia y ordenada, como obviamente podemos intuir; sin embargo, en el caso de la música flamenca la complejidad de



examen rápido, pueda intuir un rasgueo o un arpeggio sin tener que invertir excesivo tiempo en descifrar la simbología anotada. Por ello, la presencia de indicaciones innecesarias restará legibilidad y nitidez a la partitura. No está claro si este hecho ha motivado la no aparición de estas indicaciones o, de otra manera, es la nula presencia de estas la que ha inducido a los guitarristas a acudir a la grabación. Como indicábamos en el punto anterior, los guitarristas flamencos recurren frecuentemente a la audición como complemento a la partitura. De ella obtienen las indicaciones de tempo y expresión necesarias para la interpretación.

Por otra parte, un factor importante a tener en cuenta en la calidad de la partitura es la economía de la escritura. Fragmentos que se repiten, digitaciones innecesarias, etc., deben ser eliminados. De esta manera se consigue facilitar la lectura del intérprete, evitando pérdidas de tiempo, ya que estas son mayores cuanto más notable es la presencia de símbolos.

En definitiva, lo que en estas líneas se plantea es la necesidad de un *estilo de escritura* claro y correcto. Decíamos, sobre este particular, que en las transcripciones tiene lugar una elección/selección de los elementos a anotar. Esta elección también tiene lugar a la hora de escribir un símbolo u otro, de escoger un lugar para una indicación o una digitación. Al igual que ocurre con un texto literario, que presenta un estilo diferente según el autor que lo

---

los rasgueos y la presencia de armonía y rítmica densas exige cuidar especialmente la escritura, dada la cantidad de símbolos que han de incluirse. En el caso de las partituras destinadas al trabajo en los conservatorios, resulta necesario tomar consciencia de las dificultades de lectura que tienen los alumnos de la especialidad de guitarra flamenca. Cuanto más se facilite esta labor más rápidamente podrán progresar.



compone, en la transcripción musical puede identificarse también un estilo según el transcriptor.

Destacamos ahora varios requisitos relevantes que ha de cumplir una presentación de buena calidad<sup>241</sup>. No se trata aquí, claro está, de hacer una revisión de los conceptos principales del lenguaje musical:

- En la media de lo posible, las notas han de ubicarse dentro del pentagrama para facilitar la lectura (por ello, las transcripciones de flamenco y las obras de guitarra clásica se hacen en clave de sol octava baja).
- Las agrupaciones han de ser coherentes con el tipo de compás. En los compases de subdivisión ternaria, las corcheas han de agruparse de tres en tres, las semicorcheas en seis, etc. En la subdivisión binaria, en grupos de dos, cuatro, ocho, etc. En compases largos de doce tiempos es muy importante agrupar correctamente las notas. Estos se desfiguran con facilidad debido a que un solo compás de doce puede ocupar una línea completa, haciendo difícil la lectura. Otra forma de agrupar notas es atendiendo a las técnicas que representan: rasgueos, arpeggios, alzapúa, etc.
- La situación de las indicaciones de carácter será al principio de la obra, encima del pentagrama. También han de aparecer entre secciones de una misma composición cuando tenga lugar un cambio de aire.

---

<sup>241</sup> A falta del necesario consenso entre expertos.



- Se ha de poner especial énfasis en las indicaciones al comienzo de la obra para que el lector se vaya acostumbrando al sistema.
- Las expresiones de dinámica y agógica se situarán debajo del pentagrama.
- La *ratio*: número de compases por sistema y número de sistemas por página han de ser moderados para que los diferentes elementos no interfieran entre sí. Resulta recomendable mantener una distancia de separación entre sistemas lo suficientemente holgada como para poder hacer anotaciones y que estas aparezcan representadas con claridad.
- A fin de facilitar el estudio y la memorización, las falsetas deben quedar, en la medida de lo posible, dentro de la misma página; esto es, que una falseta no quede dividida, obligando al intérprete a interrumpir la ejecución para pasar página<sup>242</sup>. Bien es cierto que en una amplia mayoría de los casos esto no es posible. Entonces recurriremos a dividir las falsetas en frases, de forma que no aparezcan en páginas separadas.
- Los rasgueos han de escribirse con las plicas hacia arriba. Con ello se evita que la colocación de las flechas de dirección cambie continuamente (sobre todo en los casos en los que interviene el

---

<sup>242</sup> Este hecho, que bien podía parecer carente de relevancia, es útil cuando se trata de facilitar la lectura teniendo en cuenta que el alumno invertirá muchas horas en el estudio de la obra.



pulgar, que siempre se coloca debajo del pentagrama), restando legibilidad a la simbología.

- En las secciones en las que intervenga el pulgar interpretando una voz al tiempo que el resto de cuerdas hacen una o varias más, dividiremos el pentagrama en dos secciones: por un lado, el pulgar con las plicas hacia abajo y el resto con plicas hacia arriba, escribiendo los silencios correspondientes cuando una de las voces no intervenga, siempre y cuando esto proporcione claridad a la lectura<sup>243</sup>. Hemos detectado numerosas partituras en las que se obvian estos silencios, dando lugar a confusiones en la medida del compás.
- Los acordes repetidos se anotarán sólo con las plicas, evitando así la aparición recargada e innecesaria de las notas de los acordes.
- La palabra *simile* supone un ahorro de espacio cuando se trata de escribir indicaciones que se repiten. Por ejemplo, en el caso de la digitación de un pasaje largo, anotamos la primera secuencia y a continuación escribimos *simile* sobre la primera repetición de la secuencia.
- Las indicaciones de digitación serán una línea o puntos suspensivos, según sea necesario. La línea se utiliza para un dedo que se interviene

---

<sup>243</sup> En obras de rítmica compleja como *Altozano*, los silencios proporcionan la posibilidad de medir el compás con exactitud. En otros como la soleá tradicional, pueden ser obviados sin restar claridad.





durante todo ese pasaje. Los puntos suspensivos, en contraste, se emplean para dos o más dedos:

p—  
i m ...

- Se habrán de manejar líneas para los pasajes que abarquen cualquier indicación.

2\_\_\_\_\_ |

- La escritura rítmica ha de ser coherentemente ordenada. En una frase dividida en dos semifrases que hayan sido compuestas en la forma *pregunta-respuesta* es esperable, en numerosas ocasiones, que los grupos rítmicos sean similares. No tendría mucho sentido encontrar un tresillo de corcheas al comienzo de la primera semifrase y que la segunda comenzase con dos semicorcheas-corchea o escribir un mordente y más adelante anotar la misma idea con semicorcheas. En todos los casos cabe revisar las ideas escritas por si siguen un patrón común.



Figura 67. En esta transcripción, podemos comparar el primer sistema con el segundo a fin de observar cómo se trata de la misma idea que se repite dos veces. En este caso, es probable que la variación que encontramos ya en la segunda figura (semicorchea en lugar de corchea) deba ser obviada, procediendo a utilizar el mismo esquema rítmico en ambos pentagramas.

- En lo que respecta a las alteraciones accidentales, seguimos las indicaciones de Faucher (2000)<sup>244</sup> en *El genio del Niño Ricardo*: “En la secciones no medidas [...] un pentagrama equivale a un compás, en lo concerniente a alteraciones accidentales.”

Resulta importante, en este sentido, tener presente que han de eliminarse de la partitura, en definitiva, aquellos elementos que no proporcionen información útil de cara a la interpretación, se repitan demasiado o supongan una rémora en la lectura.

Cabe tener en cuenta que en el caso de las partituras cuyo fin es la interpretación es cuando más debemos llevar a cabo estas exigencias, ya que

---

<sup>244</sup> *Op. cit.*, p.7.



una buena presentación facilitará la comprensión y disminuirá, por ende, la fatiga del estudiante.

Traemos a colación un ejemplo de partitura extraída del método de guitarra de Rafael Morales (1970)<sup>245</sup>. En dicho método, la notación es precisa, si bien sigue un estilo de escritura que ha sido superado en las publicaciones, sobre todo, de los últimos años. Esta partitura viene a demostrar, en consecuencia, la necesidad de presentar trabajos no sólo correctos desde el punto de vista musical, sino también de buena calidad visual.

---

<sup>245</sup> Método de Guitarra. Para estilos andaluces (flamenco por música y cifra). Granada, Edición del autor, 1970, p. 112.



112

**BULERÍAS**

Rasgueado M.<sup>a</sup> C.<sup>o</sup> V.

Figura 68. Bulerías extraídas del método de Rafael Morales.



## **V.**

### **LA TRANSCRIPCIÓN ANTE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS.**



## 1. Estado de la cuestión.

La irrupción de las recientes técnicas computacionales puede ofrecer un nuevo puente entre la oralidad y la escritura musical. En este sentido, las herramientas aplicadas en el campo de la transcripción facilitan, de hecho, la creación de un ingente *corpus* de partituras. De esta manera, el guitarrista puede tener escritas sus composiciones y difundirlas, si lo desea, en internet. La potencialidad de estos medios está todavía por descubrir y suponen un reto para las jóvenes generaciones de musicólogos, ingenieros e informáticos. Resulta necesaria, a este respecto, la comunión de diversas disciplinas científicas en aras de lograr avances significativos en este campo. La acústica se precisa para ofrecer pautas al ordenador de cómo ha de interpretar las frecuencias (Hz), intensidades (dB) y duración de las notas. Los musicólogos, por su parte, han de establecer el sistema de notación equivalente a dichos datos. El informático, de otro lado, se encarga de implementar estos extremos en la computadora. Es esta última ciencia la que puede proporcionar útiles programas de transcripción automática.

En contraste, en épocas anteriores se habían empleado diversos artilugios en la transcripción etnomusicológica como el tonómetro o el melógrafo<sup>246</sup>, mucho menos avanzados al ser eminentemente mecánicos y, por tanto, imprecisos. No tenía lugar entonces el encuentro de especialistas de diferentes disciplinas científicas antes mencionadas. Por fortuna, la informática y las tecnologías de tratamiento del sonido actuales suplen y convierten en obsoletos dichos aparatos, ofreciendo, además, una amplia gama de herramientas en continua evolución que pronto ofrecerán los resultados esperados.

---

<sup>246</sup> Ambos aparatos se utilizan para identificar frecuencias.



Para comprender cómo funcionan los computadores en el reconocimiento de la música se han propuesto varios métodos de tratamiento del sonido que obtienen resultados en el área de la transcripción al lenguaje musical occidental y a otras notaciones no convencionales. Atendiendo al automatismo, contamos con dos tipos de programas, a saber: los automáticos que completan la transcripción hasta el final y los semiautomáticos que, junto con las herramientas<sup>247</sup>, muestran resultados parciales o ayudan a la identificación o escritura, precisando del investigador para hacer las anotaciones al papel (o al editor de partituras en el ordenador). De esta manera, resulta amplio el abanico de *software* que se somete a estudio a fin de determinar su utilidad. Son numerosos, en este campo, los instrumentos que pueden ser analizados pero, en cualquier caso, escapa a nuestro objetivo llevar a cabo un análisis de todas las opciones informáticas existentes en el mercado en su integridad.

El *software* ha sido seleccionado a partir de los criterios de utilidad y popularidad. Si el programa resulta útil para realizar la transcripción o para, en el caso de los transcritores automáticos, demostrar nuestra hipótesis de la ausencia de esta, entonces se selecciona y se estudia su *modus operandi*, por ser este el mismo en todos los de la misma familia. Se han descartado aquellos programas que no ofrecen las características mínimas imprescindibles con vistas a la transcripción. Por otra parte, este tipo de *software* no cuenta con la notoriedad que ostentan los procesadores de texto o sistemas operativos. Algunos se encuentran en inglés, mientras que otros son de difícil adquisición, bien por no comercializarse en España o por sus elevados precios. Por tanto, hemos seleccionado, además de por su utilidad, aquellos de mayor facilidad de

---

<sup>247</sup> Véase más adelante Herramientas de apoyo a la transcripción.



acceso para cualquier usuario con conocimientos medios de informática e internet. El transcriptor que domine la informática a nivel suficiente no encontrará problema alguno en acceder a este tipo de programas u otros incluso más avanzados. Sin embargo, no necesariamente ha de relacionarse las versiones más avanzadas con mejora de resultados<sup>248</sup>. En estas circunstancias no aporta mejoría en el proceso el hecho de trabajar con la última implementación presente en el mercado. No es un caso habitual, pero sí existen algunos programas gratuitos que realizan funciones similares a los que se pueden adquirir mediante previo pago. Generalmente, el *software* de pago implementa más funciones que el freeware, pero no en todos los casos supone una mejora sustancial inexcusable como para motivar su compra. Algunos de los programas que hemos tenido en cuenta en un estadio inicial del análisis, pero que posteriormente hemos relegado a un segundo plano son: *Sibelius 2*, *Finale 2004*, *Creative Wave studio*, *Cakewalk* y *Solo Explorer*.

Desde el punto de vista de un usuario hemos delimitado el marco de estudio a aquellos programas que nos han sido recomendados por expertos y con los que tenemos más experiencia. Hemos considerado útil, por ello, presentar un estudio detallado de cómo funcionan el editor de ondas y de partituras que hemos manejado. Asimismo, y para completar este apartado, hemos analizado dos herramientas de ayuda a la transcripción. También con dicho objetivo se ha sometido a análisis la transcripción automática, con vistas a comprobar su utilidad. En ningún caso ha sido nuestro cometido realizar una

---

<sup>248</sup> Constatamos, seguidamente, la escasa diferencia de prestaciones entre las versiones de *Sibelius* 3, 4 y 5.1, pues con cualquiera de ellas se obtienen las mismas herramientas básicas. Es el mismo caso que ocurre en el editor de onda *Sound Forge*, entre sus versiones 8 y 9.





revisión científica de los métodos que se utilizan para la descripción automática de las señales sonoras.

## 2. Herramientas de apoyo a la transcripción.

En primer lugar, resulta necesario subrayar la importancia que tienen los editores de onda y de partituras en la transcripción. Como ya hemos adelantado, aun sin ser herramientas imprescindibles, su uso presenta tales ventajas que se hacen especialmente recomendables<sup>249</sup> en aras de no dificultar o prolongar excesivamente la tarea. Estos programas tienen cabida en la clasificación de las nuevas tecnologías aplicadas a la transcripción en el grupo de herramientas ya que facilitan la tarea de análisis al transcriptor, si bien no realizan la transcripción en sí mismos.

- Editores de partituras.

En el campo de los editores de partituras, además del manejado en este trabajo, *Sibelius*<sup>250</sup>, existen otros como *Finale*<sup>251</sup> que realizan prácticamente las mismas funciones<sup>252</sup>. Aplicando cualquiera de estos programas puede generarse una partitura de guitarra flamenca a nivel rudimentario. Para transcripciones

---

<sup>249</sup> Véase Aspectos técnicos que dificultan la transcripción.

<sup>250</sup> *Sibelius*, desarrollado por *Sibelius Software*.

<sup>251</sup> *Finale*. Desarrollado por Coda Music Technologies.

<sup>252</sup> Sin embargo, *Sibelius* siempre ha sido más avanzado que *Finale* en prestaciones y hoy día continúa, en nuestra opinión, en un estadio más avanzado. Ambos *softwares* son, en cualquier caso, punteros en su campo en el mercado actual, siendo frecuente su utilización en las instituciones educativas.



más avanzadas, el editor de partituras debe ser completo a fin de responder a los múltiples símbolos necesarios. Por ello, deberá ostentar, al margen de la creación de partituras de la música culta occidental, la posibilidad de codificar nuevos símbolos o aceptar, en cambio, los procedentes de otro programa, respondiendo así a cualquier necesidad que se tenga en esta cuestión. Resulta obvio, en este sentido, que se puede emplear un editor de imagen con vistas a crear el símbolo e imprimirlo sobre la partitura. Sin embargo, valoramos especialmente el programa que posee la posibilidad de hacerlo sin recurrir a otros, evitando innecesarias pérdidas de tiempo. En el caso de *Sibelius*, las posibilidades de utilizar una nueva simbología son amplias, así como la facilidad de uso de esta opción.

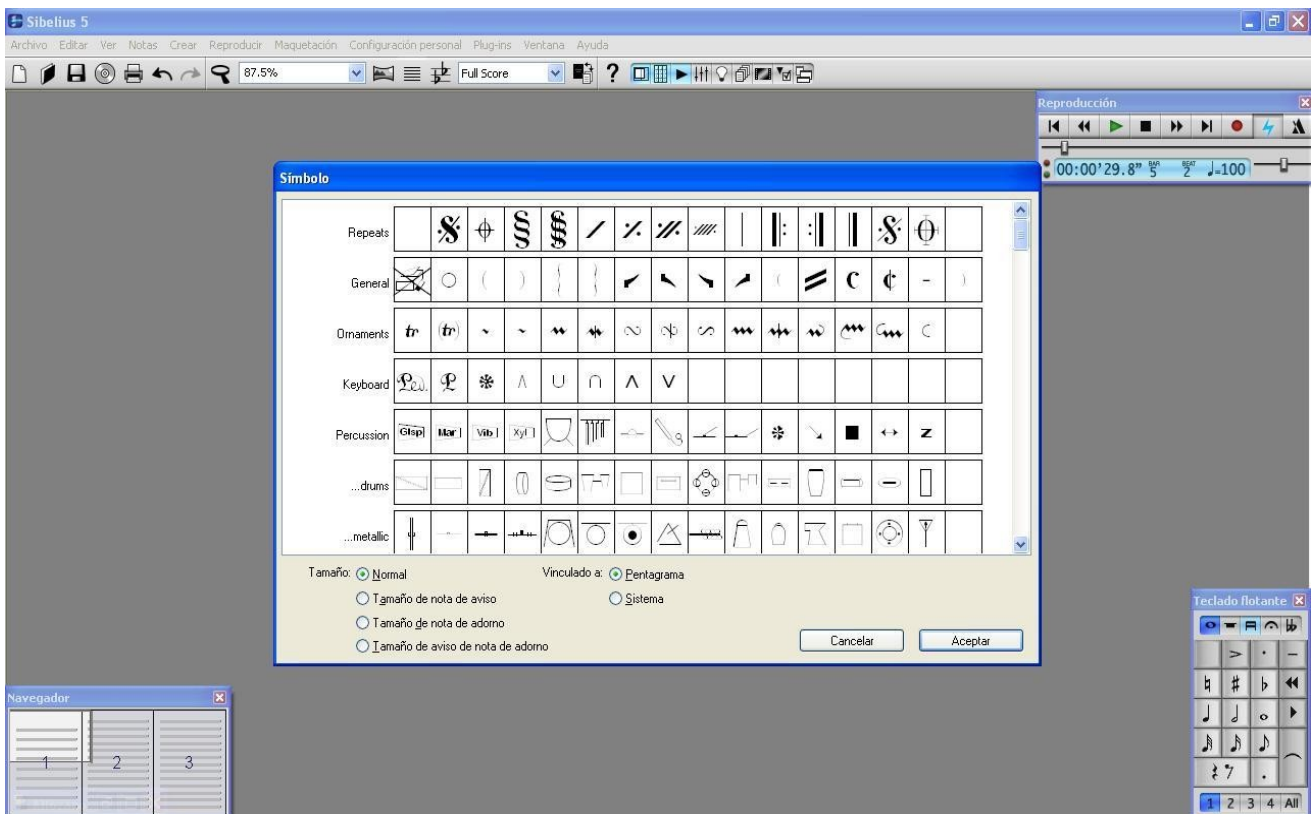


Figura 69. Símbolos especiales que incorpora *Sibelius*. Además, brinda la posibilidad de editarlos, ampliando la amplia relación que aporta de serie<sup>253</sup>. En la esquina inferior derecha puede verse la interfaz de cara a introducir notas.

<sup>253</sup> Véase Notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca.



Otro aspecto de los editores de partituras que cabe tener en cuenta es la facilidad de escritura. Si la interfaz de escritura resulta sencilla o intuitiva, será rápida y el grado de fatiga menor, cuestión de especial relevancia a tenor del tiempo necesario para transcribir una partitura<sup>254</sup>. *Sibelius* permite, de hecho, la escritura mediante el ratón y el teclado, lo que facilita una de las labores en donde se invierte más tiempo.

Un especial inconveniente que radica en estos programas es la imposibilidad de escribir una pieza sin compás. Cuando se crea la partitura se solicita al escritor que indique en qué compás va a escribirse. Así pues, de entrada, los “toques libres” como la granaína, la taranta o la malagueña han de someterse a un tipo de compás concreto. Este proceder implica que deben de escribirse las notas teniendo en cuenta que el compás va a dictar las normas de organización, cuestión que limita excesivamente la escritura continuada de notas<sup>255</sup>. *Sibelius* proporciona la opción de hacer invisible dicho compás, así como las líneas divisorias entre compases, pudiendo mostrar, en fin, una partitura sin metro fijo aparente.

---

<sup>254</sup> Véase El investigador ante la transcripción.

<sup>255</sup> Véase el epígrafe Indicaciones sobre los denominados “toques libres”.

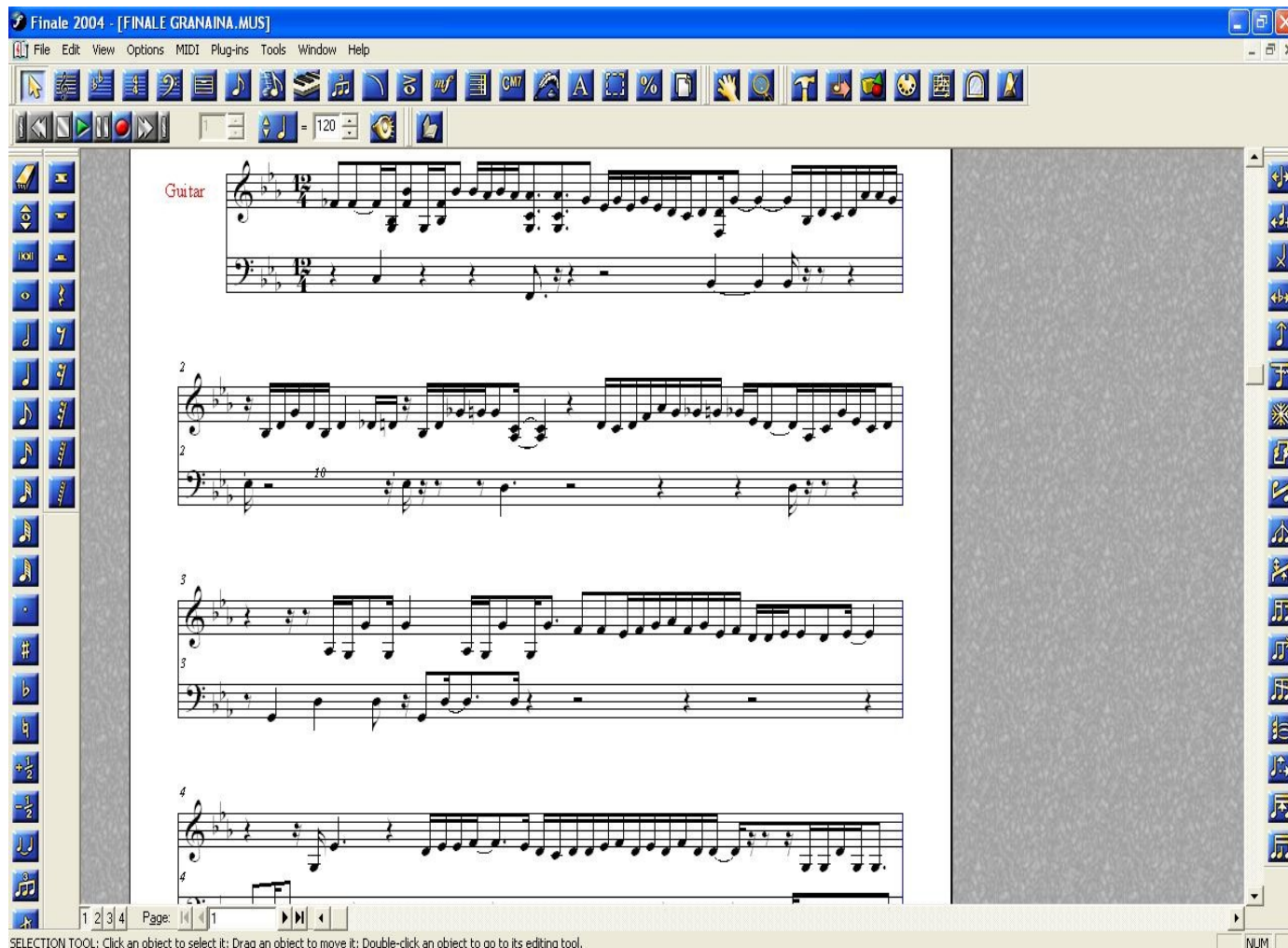


Figura 70. Interfaz de *Finale*.

- Editores de onda.

De forma complementaria al apartado precedente, se ha analizado el editor de onda que trabaja directamente sobre el sonido. De entrada, nos resultará útil cualquier editor que presente, al menos, las opciones *Time Stretch*<sup>256</sup>, control de volumen y marcador. Con tales características se pueden

---

<sup>256</sup> El término “stretch”, que literalmente se traduce como *estirar*, se refiere al escalado temporal. El sonido mantiene su tono pero se ejecuta en un período mayor de tiempo, produciéndose el efecto de ralentización, con lo cual resulta más fácil de identificar.



manejar los parámetros básicos del sonido de cara a la transcripción: tempo e intensidad, además de la posibilidad de seleccionar un fragmento de la grabación. Por añadidura, si el programa ofrece las opciones de puerta de ruido, ecualización y normalización<sup>257</sup>, entonces se podrá mejorar ostensiblemente la calidad de sonido, hecho de notoria relevancia cuando dicha calidad impide una audición nítida.

En menor grado de importancia, pero no por ello innecesario, se encuentra el grado de accesibilidad tanto de los editores de onda como de partituras. El transcriptor los emplea constantemente; por ello, una interfaz intuitiva y agradable reducirá la fatiga y el tiempo necesario para realizar las tareas.

*Sound Forge*, en su versión 8.0, comprende las técnicas mínimas necesarias para la transcripción, incorporando, además, una amplia gama de posibilidades de variación de parámetros. Al mismo tiempo, proporciona otras opciones de tratamiento de sonido de cara a realizar cambios profundos sobre la grabación original. Incluso no sólo permite el procesamiento de sonido, sino que también puede trabajar con archivos de vídeo, de los que extrae el sonido al tiempo que admite la reproducción de las imágenes. Esta posibilidad resulta útil cuando se trabaja con grabaciones de vídeo a fin de visualizar digitaciones de ambas manos, aspecto que no recoge el audio.

---

<sup>257</sup> La puerta de ruido (noise gate) permite disminuir el ruido de fondo. Resulta especialmente interesante en las grabaciones en vivo o realizadas en equipos de baja calidad. La ecualización realza unas frecuencias frente a otras, facilitando así la audición de las notas que están en dichas frecuencias. Por su parte, la normalización sitúa la onda dentro de la franja de intensidad mejor para que el oído perciba todos los matices, disminuyendo los picos de intensidad que producen saturación.



Asimismo, *Sound Forge* incorpora la opción *Spectrum Analysis*. En virtud de ella, el programa nos ofrece la posibilidad de visualizar un sonograma<sup>258</sup>, así como la nota resultante en un momento preciso de la grabación. La variedad de opciones de este parámetro es tal que resulta compleja su gestión.

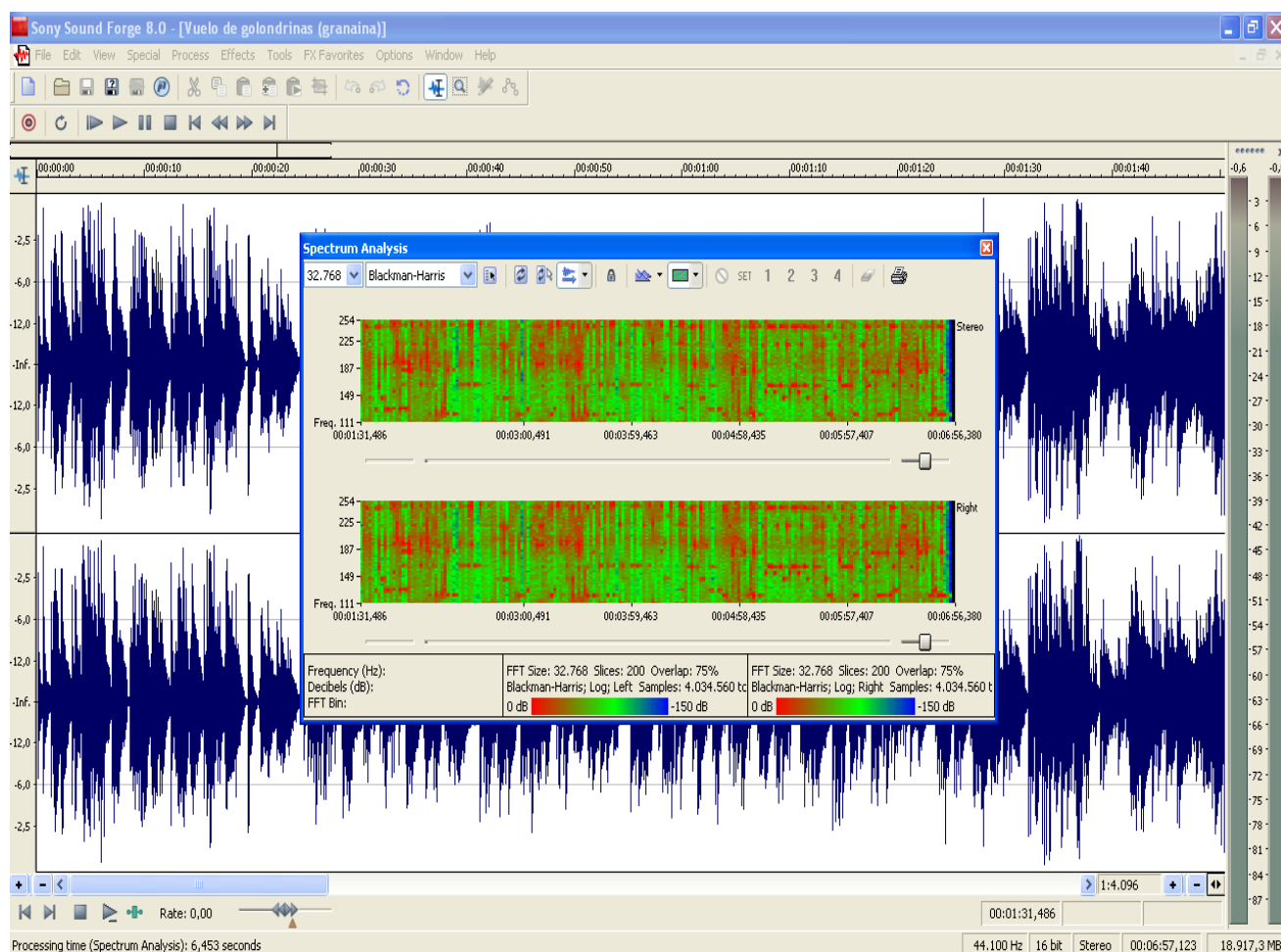


Figura 71. Entorno del *Sound Forge* con la opción *Spectrum Analysis*. Se puede observar el sonograma resultante en el centro de la pantalla.

<sup>258</sup> Esta opción muestra el panorama del espectro de un sonido en una gráfica bidimensional de tiempo versus frecuencia y amplitud. El eje vertical brinda, en contraste, las frecuencias en Hz, mientras que los colores indican la amplitud en dB y el eje horizontal el tiempo en segundos.



### 3. La transcripción semiautomática.

Otro tipo de instrumentos que hemos tenido en cuenta en nuestro análisis viene dado por el grupo de programas que realizan parte de la transcripción. En ellos, el resultado final no es una partitura, sino que se precisa del componente humano a fin de anotar los resultados; por tanto, el proceso de transcripción no es completamente automático (de ahí nuestra definición de *semiautomático*). Este tipo de programas se valen de la notación no convencional, presentando los resultados de forma diferente a aquellos que los exponen en notación musical. En ellos se utilizan representaciones que indican la nota o el acorde mediante gráficos diseñados sobre ejes cartesianos o con coloreado de regiones. El *software* realiza una representación de datos en momentos puntuales, de pequeños fragmentos. No muestra, en contraste, los datos del conjunto de la obra.

A la vista de los datos expuestos, existe una diferencia fundamental entre los transcriptores automáticos y semiautomáticos, punto que ilustramos en el siguiente esquema:

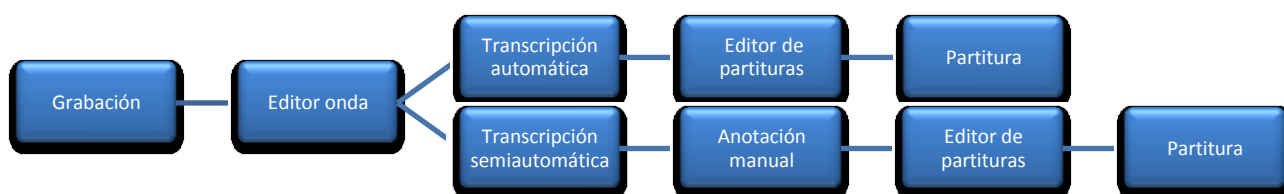


Figura 72. En este cuadro se comprueba cómo funcionan la transcripción automática y la semiautomática.



En la automática, a partir de la grabación emplearíamos el editor de onda si resultase necesario mejorar la calidad. Seguidamente, ejecutamos el *software* de transcripción automática al tiempo que obtenemos como resultado final una partitura que editamos con el editor de partituras. En la transcripción semiautomática introducimos la grabación para utilizar, igualmente, el editor de onda. A continuación, al hilo de los resultados puestos de relieve por el programa anotamos los datos en tanto que utilizamos el editor de partituras para obtener, finalmente, la partitura.

En este apartado hemos seleccionado dos programas por su especial relevancia e interés en la transcripción. Por un lado *Transcribe!*, por su prestigio<sup>259</sup>, y *Glee*, utilizado en el marco del grupo de investigación COFLA, al que hemos tenido fácil acceso. En ambos, hemos introducido músicas de guitarra flamenca y música popular para observar su rendimiento.

- *Glee*<sup>260</sup>.

Traemos a colación en estas líneas el trabajo de Emilia Gómez, perteneciente al grupo de investigación COFLA (Computational Analysis of Flamenco Music)<sup>261</sup>, formado por investigadores de diversas universidades y variadas disciplinas relacionadas directamente o no con el flamenco, como las

---

<sup>259</sup> Este programa ha sido empleado por numerosos transcriptores de muy diversos estilos musicales.

<sup>260</sup> GÓMEZ, Emilia y BONADA, Jordi., *Tonality visualization of polyphonic audio*, International Computer Music Conference, Barcelona, Spain, 2005.

<sup>261</sup> Accesible en: <http://mtg.upf.edu/research/projects/cofla> y <http://mtg.upf.edu/node/841>.





matemáticas o las nuevas tecnologías<sup>262</sup>. En este marco investigador se lleva a cabo un estudio acerca de cómo implementar el análisis, caracterización y síntesis de la música flamenca en virtud de modelos computacionales. Se desarrollan, por ello, herramientas informáticas a fin de describir aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos con objeto de realizar búsquedas comparativas automáticas. De tal modo, se persigue analizar numerosas muestras de cantes de cara a establecer filiaciones entre ellos, así como determinar la antigüedad de los mismos.

Si bien su tema de estudio no está directamente relacionado con el nuestro (no estudian el ámbito de la transcripción y además se centran en el cante), resulta útil mencionar los soportes informáticos que utilizan en la investigación, ya que suponen un excelente ejemplo de lo que constituyen las nuevas tecnologías en la obtención de características musicales del flamenco. De forma precisa, para analizar las voces y melodías del cante se realizan transcripciones semiautomáticas representando alturas y duraciones en un eje de abscisas y ordenadas. En la implementación de este análisis utilizan el programa *Glee*, *software* de transcripción semiautomática, que atesora interesantes características merecedoras de ser analizadas con detenimiento.

Se ha manejado este *software* con el objetivo de entender en mayor grado cómo funciona el procesamiento de los transcriptores semiautomáticos, así como para ser conscientes del grado de acierto del mismo cuando trabaja con el flamenco. Para ello hemos introducido algunas de las grabaciones, cuya

---

<sup>262</sup> En este grupo se incluyen, entre otros, profesores del programa de doctorado *El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio*. como Francisco Javier Escobar, José Miguel Díaz, Emilia Gómez y Joaquín Mora. Véase <http://mtg.upf.edu/research/projects/cofla>



transcripción ha sido realizada manualmente con objeto de obtener un análisis armónico automático tanto en un archivo de texto como en pantalla (las dos posibilidades que ofrece el programa). De esta manera se anotan cuestiones como el grado de precisión, aciertos y errores y velocidad de averiguación, datos obtenidos tanto en la interfaz gráfica del programa como en el archivo resultante.

Se puede observar, sobre este particular, que el grado de reconocimiento de la tónica de los acordes resulta elevado, a pesar del color armónico enriquecido por séptimas, novenas, inversiones, notas pedales y disonancias, omnipresentes en el flamenco.

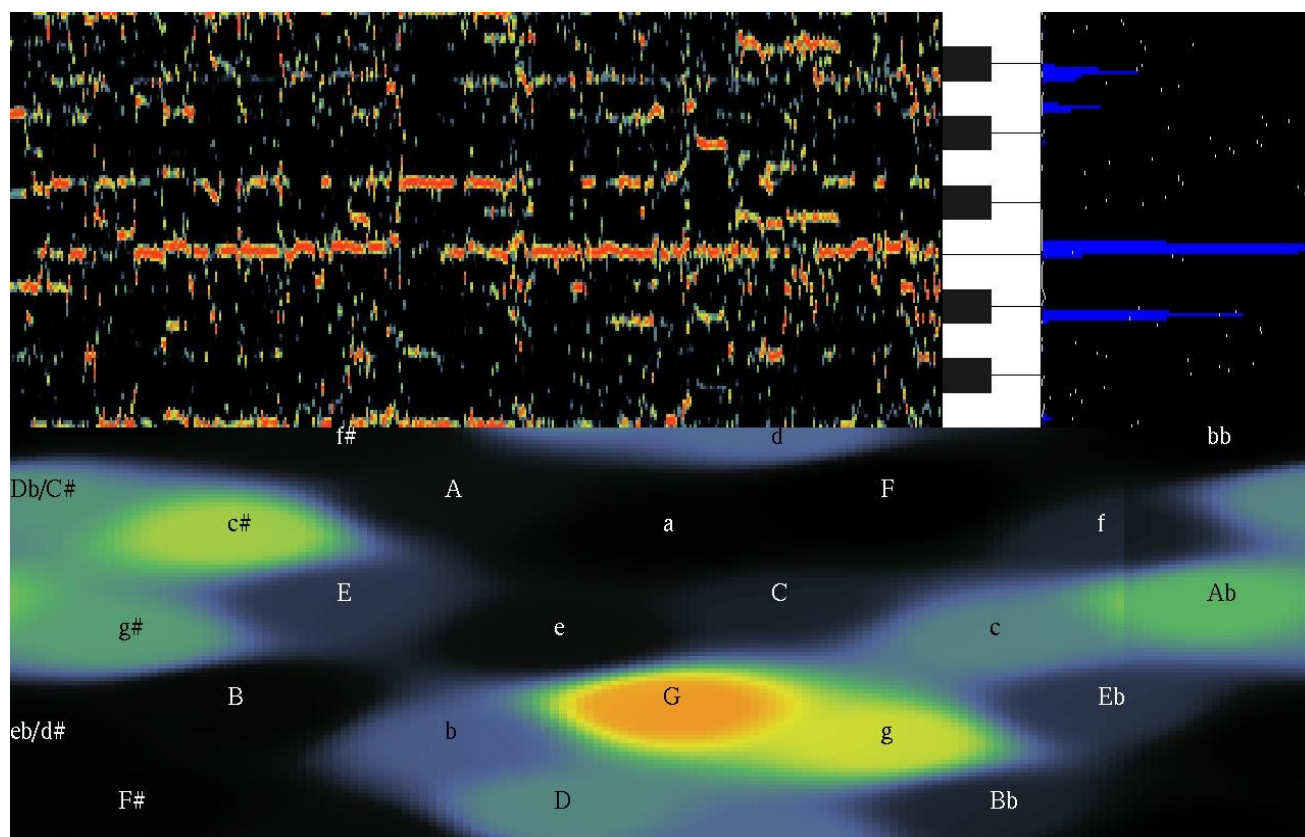


Figura 73. Interfaz de *Glee*. Podemos comprobar en la parte superior el análisis de croma (intensidad de cada nota mapeando las notas en una única octava) en dos gráficos diferentes, a la izquierda (evolución temporal) y derecha (valores en el instante actual) del teclado. *Infra* observamos los acordes anotados según el esquema de cifrado americano. Los colores más cálidos corresponden a la mayor probabilidad de ocurrencia del acorde (G o Sol Mayor en este caso). Dicha representación de tonalidad se corresponde con la notación *Harmonic Network*, donde los acordes mayores se visualizan en letra mayúscula y los menores en letra minúscula. Las tonalidades vecinas (mayor/menor, paralelas, con intervalos de quintas) se codifican próximas en el espacio.



- *Smstools*<sup>263</sup>.

También del mismo grupo de investigadores *COFLA* el software *Smstools* supone una interesante herramienta de análisis de frecuencias. Este programa tiene una interfaz menos intuitiva que otros que hemos analizado. Probablemente este hecho esté relacionado con la mayor complejidad y completitud del *software*. Hemos comprobado como la información que se obtiene tras introducir un archivo de sonido (trabaja con documentos en formato *.wav*) resulta adecuada para el estudio comparativo de audiciones.

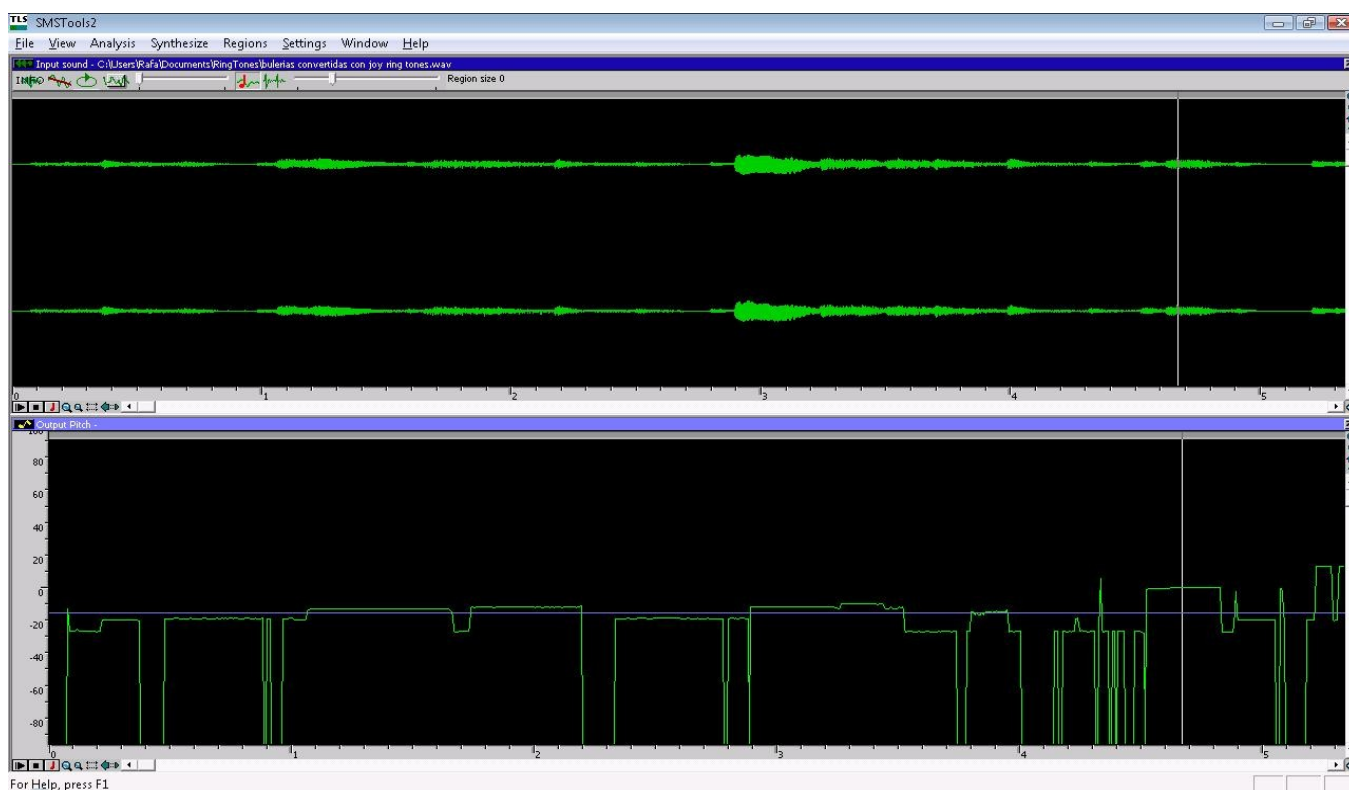


Figura 74. Interfaz del *Smstools*.

---

<sup>263</sup> *Smstools*. SMS TOOLS, MTG, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en <http://mtg.upf.edu/technologies/sms/>



- *Transcribe!*<sup>264</sup>

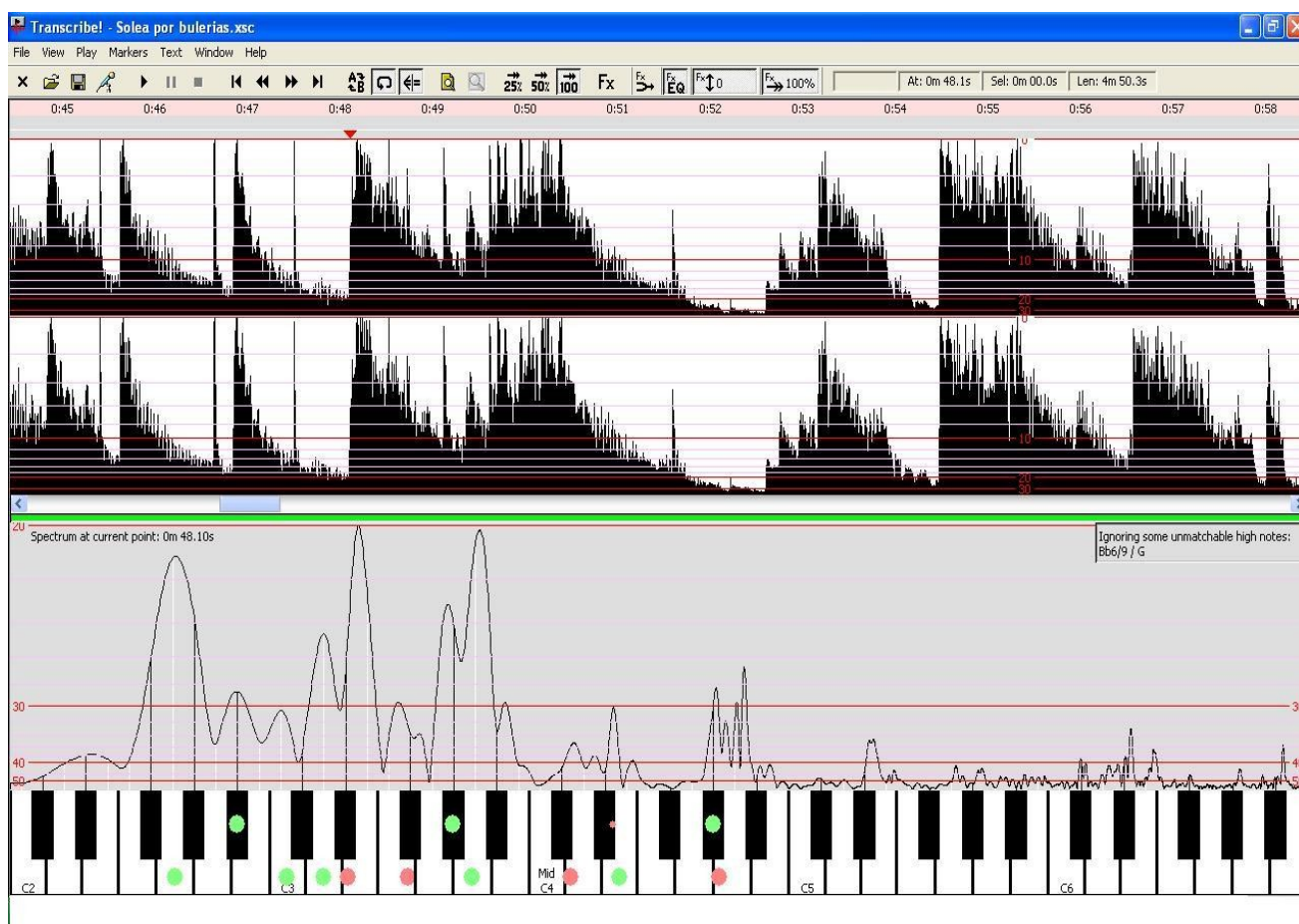


Figura 75. En el entorno de *Transcribe!* aparece de arriba abajo: la representación en forma de onda del sonido, el espectro de análisis de frecuencias y la nota que representa en el teclado del piano. En la zona lateral, debajo de la onda se encuentra la estimación que ofrece el programa de la nota o acorde presente en el fragmento seleccionado.

*Transcribe!* es un *software* de ayuda a la transcripción que proporciona varias opciones que operan sobre la onda: ralentización, ecualización y marcador de fragmentos, imprescindibles para trabajar con rapidez. En comparación, *Sound Forge* (lo veremos más adelante) ofrece estas mismas opciones pero con una gama de parámetros de tratamiento de sonido que

<sup>264</sup> Desarrollado por Seven String Software.



*Transcribe!* no ofrece, inclinándose, por ello, la balanza hacia el primero en lo que se refiere a prestaciones:

*Transcribe!* also offers a feature which is as far as I know unique in such a program, which is to display a *spectrum analysis* of any chord or note you select, as a wavy line over a piano keyboard graphic. The peaks in the line identify the tones present, so helping to identify chords.<sup>265</sup>

Con esta opción del *spectrum analysis* se pueden resolver dudas puntuales sobre notas o acordes concretos. El programa realiza un espectro de las frecuencias presentes en el fragmento y muestra en pantalla las posibles correspondencias entre dichas frecuencias y nombres de sonidos según el sistema del cifrado americano<sup>266</sup>. Si estas no resultan satisfactorias, las comparamos con el teclado de piano que ofrece *Transcribe!* en la misma ventana. De este modo, al realizar el transcriptor la comparación, el resultado es muy preciso cuando la afinación del instrumento es la correcta.

A pesar de esta versatilidad, destacamos la presencia, en numerosos momentos de nuestras pruebas, de los mensajes: (“ignoring some unmatchable high notes” o “spectrum too messy, or out of tune notes”)<sup>267</sup>, que ponen de

---

<sup>265</sup> Ofrecemos nuestra traducción: “*Transcribe!* también ofrece una característica que es única en tal programa, que es mostrar un análisis de espectro de cualquier acorde o nota que seleccionamos como una línea de ondas sobre un gráfico de teclado de piano. Los picos en la línea identifican los tonos presentes, ayudando así a identificar los acordes”.

ROBINSON, Andy, *How to transcribe music*. Extraído de <http://www.seventhstring.com/resources/howtotranscribe.html>. 2001. El subrayado es nuestro.

<sup>266</sup> Se corresponden las notas de la siguiente manera: DO: C, RE: D, MI: E, FA: F, SOL: G, LA: A y SI: B.

<sup>267</sup> Se ofrece nuestra traducción: “Ignorando algunas notas altas sin coincidencia, espectro muy desordenado o notas fuera de tono”.



manifiesto la dificultad del reconocimiento de este *software* con las grabaciones de guitarra flamenca. En realidad, *Transcribe!* es, sobre todo, un instrumento de apoyo en la averiguación de la altura de la nota, pero no ofrece la duración de las mismas. Se erige, en consecuencia, como un programa que resuelve dudas puntuales pero no apto para ser el eje del proceso de transcripción.

#### **4. La transcripción automática a partituras.**

Como pórtico de entrada, resulta necesario advertir, llegados a este punto, que no existe todavía *software* competente como para transcribir automáticamente una grabación de guitarra flamenca; es decir, las transcripciones automáticas ofrecen un resultado final que requiere más tiempo del necesario para transcribir manualmente el mismo fragmento. Actualmente, en el mercado existen numerosos programas informáticos de transcripción automática, como decimos, de escasa utilidad para nuestro trabajo, según se infiere de nuestro estudio. Este tipo de *software* no funciona, de hecho, adecuadamente para todos los instrumentos ni para todos los tipos de música. Cuando se obtiene una compleja amalgama de notas sin sentido, entonces la comprobación y la corrección se tornan arduas.

Resulta necesario señalar, a favor de la transcripción automática, el alto grado de similitud a nivel de audición obtenido en nuestros experimentos con la granaína *Vuelo de Golondrinas*. Al comparar auditivamente el original con el archivo MIDI<sup>268</sup> resultante, nos percatamos de la facilidad para identificar la

---

<sup>268</sup> Musical Instrument Digital Interface. Protocolo estándar industrial que define cada nota musical de forma precisa permitiendo que los distintos instrumentos musicales



obra. Este caso es manifiesto tanto si se conoce la grabación original o se está familiarizado con el instrumento, como si no. Es posible que la utilidad de la transcripción automática radique, para un determinado sector de la población, en la posibilidad de escuchar música sencilla de un CD en el teléfono móvil. Cabe preguntarse si será de utilidad en sectores de investigación como el que se ocupa del reconocimiento automático de canciones.

En cualquier caso, estimamos que obtener partituras con escaso acierto que necesitan ser ampliamente corregidas resulta ser, al final, más una rémora que una ventaja. En esta línea encontramos al autor de *Transcribe!*, conocedor, pues, del estado de la cuestión, quien parece estar de acuerdo con nosotros cuando afirma acerca de los programas de transcripción automática: “my impression is that they are not really all that useful [...] it’s difficult to see them as useful for serious purposes”<sup>269</sup>.

No es nuestra intención realizar, en estas páginas, un estudio exhaustivo de la transcripción automática, ya que la amplitud del tema requeriría el desarrollo de un trabajo de investigación monográfico. Sin embargo, consideramos imprescindible el tratamiento de esta cuestión para contrastar la eficacia de los sistemas manual y automático. Se ha analizado, por ello, el

---

electrónicos (y las computadoras) puedan intercambiar información musical entre ellos. Realmente, no intercambian sonidos; lo que hacen es enviar tipos de información, tales como: las notas que se ejecutan, su fuerza, duración, y otros parámetros. GONZÁLEZ, Suso, *Música y nuevas tecnologías. Vive la música. Cuaderno didáctico*. Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León. Accesible en [http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/educacyl/tkContent?pgseed=1241710540327&idContent=81602&locale=es\\_ES&textOnly=false](http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/educacyl/tkContent?pgseed=1241710540327&idContent=81602&locale=es_ES&textOnly=false)

<sup>269</sup> ROBINSON, Andy, *op. cit.*





sistema automático con vistas a comprobar si resulta una herramienta útil, ya que si así fuera, la línea de desarrollo de este trabajo hubiera sido diferente. Es una posibilidad real que parte del método de transcripción manual propuesto en estas páginas sea implementado por programadores informáticos.

La investigación de la transcripción musical automática abarca diversos campos: desde la mera presentación en papel de la música grabada a la detección del lugar de procedencia del sonido o el timbre de los instrumentos participantes. En el caso de la transcripción para guitarra flamenca no son datos relevantes el lugar o la instrumentación, ya que o no influyen en la partitura final o ya conocemos de qué instrumento se trata; por ello no consideramos tales programas en nuestro estudio. Cuanto más numerosas sean las características musicales que pretendemos identificar de forma automática, tanto más compleja resultará la programación. Asimismo, resulta claro que cuanto más información se introduzca en el programa acerca de lo que se ha de transcribir, se estará más cerca de obtener un resultado más aproximado a la realidad. Sin embargo, el *software* será innecesariamente más complejo. Por tanto, debemos seleccionar qué características nos interesan, evitando exigencias inútiles al programa. La manera más directamente relacionada con la transcripción que ocupa este trabajo es aquella que nos permite obtener como resultado final del proceso una partitura; es decir, el ordenador realiza el trabajo íntegro que lleva a cabo el ser humano. Sólo en este caso se puede afirmar que la transcripción es completamente automática.

Al referir los tipos de transcripción automática y semiautomática, afirmábamos que la primera funciona de tal modo que cuando introducimos una audición en cualquier formato de sonido (*wave*, *mp3*...), obtenemos un



archivo *MIDI*<sup>270</sup> editable en formato partitura. El archivo *MIDI*, en este sentido, constituye un conjunto de instrucciones para que la tarjeta de sonido ejecute los sonidos que deseamos. Éstas pueden ser interpretadas por el editor de partituras, que las reconoce y, por ende, las edita. Como adelantábamos, este resultado no presenta una precisión mínima que nos permita una solución satisfactoria, pues lo máximo que vamos a obtener es un compendio de notas desordenadas. En las transcripciones de instrumentos monofónicos, si bien la única línea melódica es analizable con más facilidad por el programa, tampoco en este caso llega a alcanzarse un resultado plenamente satisfactorio.

### **El proceso de transcripción automática.**

Para procesar automáticamente un archivo de audio hemos de realizar, en síntesis, los siguientes pasos, desde que adquirimos la grabación hasta que se obtiene la partitura:

1. Preparación de la grabación y el *software* necesario<sup>271</sup>.
2. Adecuación de la grabación mediante el editor de onda para revisar parámetros como el ruido, reverberación, ecualización, etc.
3. Selección de las opciones de reconocimiento; se proporciona al programa la mayor cantidad de información posible sobre tempo, tonalidad, etc. Como son numerosas las variantes a tener en

---

<sup>270</sup> Interfaz Digital de Instrumentos Musicales en inglés.

<sup>271</sup> Véase el epígrafe *El proceso de análisis de las grabaciones*.



cuenta, deben ser estudiadas a fin de implementar el reconocimiento de la forma más eficaz posible.

4. Ejecución del reconocimiento.
5. Exportación a un archivo *MIDI*.
6. Elección en el editor de partituras de las opciones de lectura para decodificar el archivo *MIDI*.
7. Edición de la partitura.

## **5. Características del sonido que influyen en la transcripción automática o semiautomática.**

Llegados a este punto, procederemos a realizar un análisis similar al que implementamos en *Aspectos musicales que dificultan la transcripción*. De este modo comprenderemos las similitudes entre el procesamiento humano y el informático a la hora de abordar, de forma rigurosa, una transcripción.

Los sistemas de reconocimiento de texto escrito (denominados OCR), se encuentran en fase muy avanzada. Cuando se escanea un texto escrito en el ordenador y se introduce en el programa de reconocimiento óptico de caracteres, el resultado es que éste lo identifica y permite que pueda ser editado en cualquier procesador de textos. El reconocimiento automático de la música se basa, en efecto, en un sistema similar al OCR, sólo que implica procesos de conversión analógico-digital del sonido a mediante la identificación de



frecuencias y tiempos, cuestión más compleja para los sistemas informáticos que el tratamiento óptico empleado en el OCR. Las características del sonido que impiden la eficacia de estos sistemas son numerosas. En realidad, se trata prácticamente de las mismas que se localizan en el proceso de transcripción manual, puesto que el diseño de los *software* está basado en la acústica musical, al igual que el proceso de transcripción manual viene marcado por estos condicionantes dictados por la física<sup>272</sup>. El cerebro humano funciona al igual que el ordenador, invirtiendo más tiempo cuando las características musicales de la grabación así le obligan. Se describen a continuación aquellas características del sonido y las razones de cada una de ellas:

- Armónicos.

La dificultad principal en el reconocimiento de las alturas radica en la física del sonido. Cada sonido está formado por una nota fundamental y un determinado número de armónicos. Este sonido fundamental es el que otorga el nombre a la nota, mientras que los demás, algunos de los cuales son notas diferentes a la fundamental, interfieren en la discriminación de sonidos, dificultando la labor del ordenador. Estos armónicos son los que dan el color característico al sonido: el timbre; es decir, el parámetro que permite distinguir un violín de una trompeta. Lo idóneo para la computadora sería una nota fundamental, sin armónicos que interfieran.

Podemos comprobar este efecto mediante el uso de afinadores electrónicos en los que se transforma la señal acústica en una señal digital que indica al guitarrista la cuerda que está sonando y si debe aumentar o disminuir

---

<sup>272</sup> Véase Aspectos musicales que dificultan la transcripción.



la tensión. En ocasiones, estos aparatos tienen dificultades para averiguar la nota que se trate, motivado por el efecto de los armónicos.

- Afinación:

Cuando la guitarra está afinada correctamente con la referencia universal del diapasón LA=440Hz, los sistemas informáticos discriminan las notas que se encuentran dentro del sistema temperado en relación con este LA. Asimismo, se puede seleccionar cualquier otra nota de referencia, pero resulta imprescindible la afinación correcta de las cuerdas con respecto a ella para evitar errores en el reconocimiento. La referencia externa puede ser cualquiera, pero entre las cuerdas debe existir una afinación lo más exacta posible, a fin de evitar problemas con la sensibilidad de algunos programas, que llega hasta los cents<sup>273</sup>. Por añadidura, pueden producirse variaciones eventuales en la afinación cuando se emplean técnicas como el bending o el vibrato, lo cual causa dificultades en la discriminación automática.

- Rítmica.

Se indicaba en apartados precedentes cómo el ser humano es incapaz de mantener el pulso de forma regular y constante, al contrario; las variaciones de tempo son continuas. Esta característica se considera una ventaja del hombre frente a la música creada por las máquinas, a la que se acusa de falta de expresión por seguir rigurosamente un tempo fijo. Cuando la computadora

---

<sup>273</sup> “El sistema de los Cents (Ellis 1885) divide en 100 Cents (o centésimos) el paso del semitono temperado.” en AA. VV., *Atlas de música*, 1. Alianza Editorial S.A, Madrid, 2001.



interpreta una obra sigue, con rigor las indicaciones de la partitura, sin añadir cambios en estos planos.

En el reconocimiento automático, una nota interpretada antes o después del lugar que le corresponde provoca que el ordenador la sitúe en la parte en que realmente se ha ejecutado. En realidad, la computadora está realizando correctamente su transcripción, pero en estos casos resulta de muy difícil ejecución para el instrumentista que lee la partitura resultante. Este hecho puede observarse en el siguiente ejemplo:



Figura 76. Ejemplo de la diferencia existente entre la interpretación humana y la que lleva a cabo el ordenador.

En esta partitura se distingue entre un toque riguroso en el primer sistema, tal y como lo interpretaría la máquina, y un segundo sistema donde la ejecución humana introduce leves alteraciones en el tempo. Si los comparamos, se deduce que el *software* de transcripción lo representa como si fueran errores, mientras que, en realidad, lo que ocurre es que son desviaciones expresivas, que otorgan carácter a la música. El intérprete humano precisa una partitura anotada como la del primer sistema, pues su lectura es más sencilla que la segunda. Paradójicamente preferimos el primer sistema para leer; al tiempo,



también elegimos el segundo como el resultado del sonido que queremos dar, finalmente, al instrumento.

- Acordes con diversas voces.

Los sistemas informáticos procesan con dificultad la presencia de voces simultáneas (que en la guitarra pueden llegar a seis, al tratarse de un instrumento polifónico). En estos casos el discernimiento de notas se torna complejo, de la misma manera que en la transcripción manual.

- Rasgueos.

Los rasgueos presentan especial dificultad por la presencia continua y casi simultánea de hasta seis notas.

- Notas que no suenan.

Cuando las notas no suenan con claridad, o lo hacen con una duración muy breve, el sistema no puede reconocerlas. En este caso la ventaja del humano frente a la máquina estriba en la posibilidad de intuir la nota que no suena del todo. Por ejemplo, cuando se interpreta un picado, este suele hacerse mediante una escala, que puede ser fácilmente identificada por el transcriptor.

- Golpes y rasgueos mediante guitarra tapada.

Actualmente, el *software* de transcripción automática no ha sido implementado específicamente para la guitarra flamenca. Por ello no reconoce los golpes y los toques basados en el ritmo que se interpretan con la guitarra



tapada como elementos provenientes de la música en sí. Por tanto, el programa mostrará bien una nota como resultado del análisis de la frecuencia de los golpes y rasgueos, bien ausencia de información, por no poder averiguar de qué nota se trata. Asimismo, los golpes distorsionan el sonido que se ejecuta a la vez, dificultando aún más, si cabe, su reconocimiento.

- Calidad de la grabación.

Sucede de forma análoga a las transcripciones manuales. Cuanto mejor sea esta, más clara aparecerá la música para el sistema y será menor el número de errores.

- Instrumentación.

Cuando se presentan varios instrumentos, las dificultades a la hora de reconocer las notas que pertenecen en cada momento a cada uno, aumentan considerablemente, acaeciendo lo mismo que en la transcripción manual. En estos casos deberíamos exigir al ordenador que separe las dos fuentes que suenan de manera simultánea. Si ya presenta problemas con la armonía, con la presencia de dos instrumentos de timbre muy similar las dificultades son dobles.

- Errores en la octava o en la coincidencia de notas.

Cuando el programa es incapaz de determinar la altura real de la nota o cuando dos notas suenan a la vez en octavas diferentes siendo incapaz de discernirlas.





- Errores en la cuantización.

Es decir, en la conversión, a partir de los eventos y frecuencias detectados, a notación occidental.

## **6. Estudio de un caso de *software* específico de transcripción automática.**

Hemos seleccionado dos programas de transcripción: el primero de ellos por su popularidad; el segundo por ser un programa freeware, de libre acceso.

### **1. *WIDI* 3.0<sup>274</sup>.**

Llegados a este punto, analizamos el primer programa de transcripción automática: *Widi*, del cual se ha analizado la versión 3.0. Recordamos que este tipo de programa funciona de forma completamente autónoma. Así, tras introducir un archivo en formato mp3, nos muestra en su interfaz de resultados un análisis espectral de las frecuencias de las notas: en el eje Y se representan las frecuencias mediante un teclado vertical mientras que en el X, el tiempo. En múltiples momentos, se observa cómo no existe una única probabilidad para una nota, sino que en cada instante el ordenador ofrece varias posibilidades. Esto es así debido al fenómeno de los armónicos, antes aducido, provocando que el ordenador contemple diferentes notas que pueden aparecer como fundamentales. Cuando este hecho ocurre, encontramos en la partitura

---

<sup>274</sup> Build 544. *Widisoft*. Music Recognition Team 1998-2003.



procedente del archivo *MIDI* el resultado de la transcripción (varias notas simultáneas) mientras que en la grabación original solo existe una.

Como ejemplo para esto, nos valdremos de la granaína de Paco Escobar *Vuelo de golondrinas (diálogo para una granaína)*, de la cual adjuntamos la primera página de la transcripción en primera fase<sup>275</sup>, de manera que el lector pueda compararla con lo que hemos obtenido en este punto:

---

<sup>275</sup> El lector podrá encontrar en el anexo de las transcripciones la partitura íntegra.



## Vuelo de golondrinas (diálogo para una granaína)

Francisco Javier Escobar Borrego

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

13

14

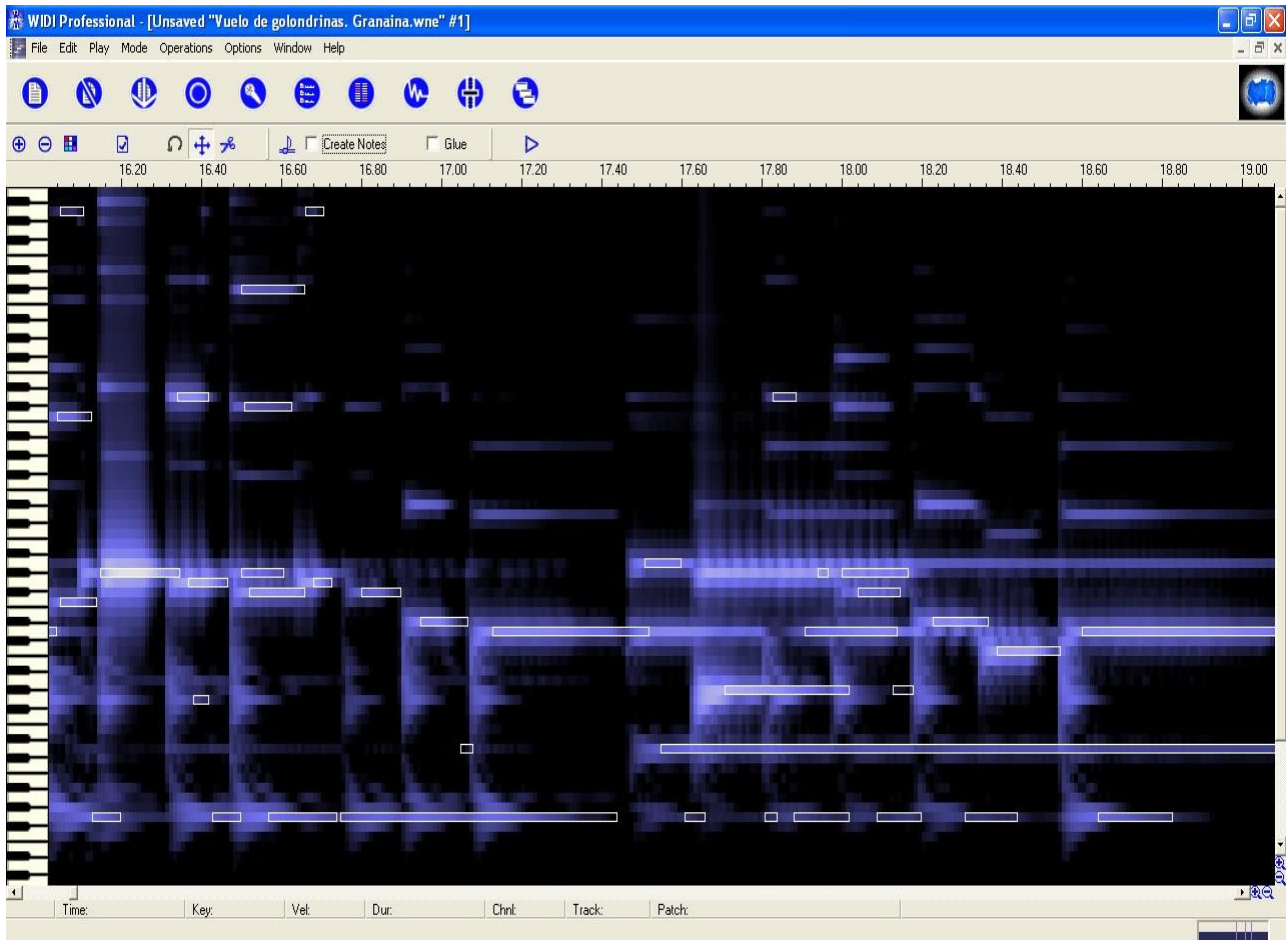


Figura 77. Entorno del *Widi* 3.0 tras introducir la granaína, donde se aprecia el espectro de frecuencias (en azul) y su referencia con el teclado del piano, y el análisis que realiza el *software* (rectángulos azules superpuestos). El eje X mide el tiempo, mientras que Y la frecuencia.

La partitura final procedente del archivo MIDI creado por este *software* resulta imposible de trabajar por la complejidad de su notación. La presentación farragosa de la partitura provoca rechazo a primera instancia e invita a pensar que el parecido con la realidad será casi inexistente. Sin embargo, a nivel de audición podemos constatar que el nivel de similitud es alto, lo cual nos lleva a pensar en la utilidad que pueden tener los transcriptores automáticos fuera del ámbito estricto de la transcripción; la partitura obtenida resulta exigüamente



útil, sin embargo, la audición correspondiente podría ser utilizada en *software* de análisis de similitud entre palos<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Podría ser el caso de *software* como el que utiliza el grupo COFLA, un sistema que, comparando archivos MIDI, pudiera determinar similitudes o diferencias entre dos audiciones. Todavía ha de adaptarse, en cualquier caso, este tipo de tecnología a la música flamenca.



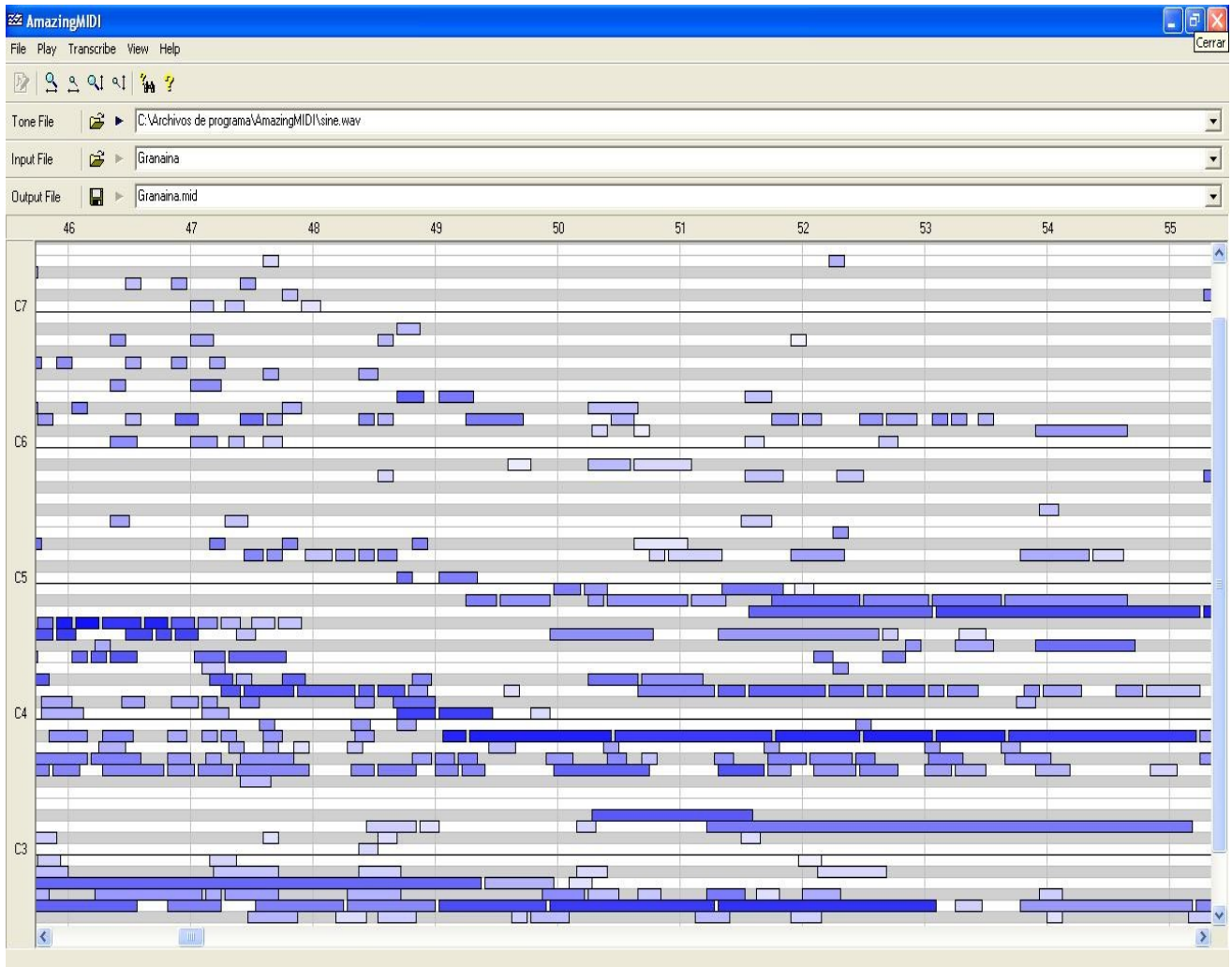
Figura 78. Partitura de *Widi 3-0* del comienzo de la granaína. Se comprueba que la elección que realiza el programa de la instrumentación es errónea. Conjuntamente, se aprecia la dificultad y escasa calidad de la notación ofrecida por el *software*.



El manejo del programa resulta sencillo. Sin embargo, es incompleto ya que es necesario recurrir a un editor de partituras para visualizar las notas. Proporciona, en efecto, resultados en formato MIDI, permitiendo la opción de escuchar el sonido resultante, aunque no la visualización de la partitura.

## 2. AMAZING MIDI

*AmazingMIDI* es un transcriptor automático de libre distribución que presenta los resultados en una interfaz visual basada en gráficos de barras. Precisa, además, un archivo con la afinación de referencia, que viene incluido con el programa. El principio de funcionamiento es el mismo que en *Widi*: presentar las alturas y duraciones en un sistema de ejes cartesianos. Actualmente, en su versión 1.70 todavía dista mucho de presentar una partitura final rigurosa. Resulta, en comparación con *Widi*, de inferior calidad. La interfaz, sin embargo, resulta sencilla y ofrece los datos exactos que se necesitan para saber de qué notas se trata. En cambio, las opciones para seleccionar los parámetros de reconocimiento se muestran escasas.



**Figura 79.** Entorno del *AmazingMIDI* v.1.70 para la granaína. A pesar de que se basa en el mismo sistema que *WIDI* (rectángulos de frecuencias), la interfaz de este programa es menos intuitiva que el anterior.

Analizando los resultados que muestra, percibimos que la confusión entre notas fundamentales y armónicos es mayor que en *WIDI*. Este hecho provoca una partitura de peor calidad, extremo al que viene a sumarse el hecho de que la presentación de las notas en el pentagrama resulta muy densa, haciendo casi imposible operar con ellas.





The image displays a musical score for 13 guitar solos, labeled 'Solo' and numbered 1 through 13 on the left margin. Each solo is written on a single staff in treble clef. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern characteristic of flamenco guitar. The notation includes numerous triplets, indicated by a '3' over a group of notes, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The score is densely packed with notes and rests, showing a high level of technical difficulty. The overall layout is clean, with clear staff lines and legible notation.

Figura 80. Granaina transcrita por AmazingMIDI v.1.70.



Al contrario que *Widi 3.0*, *AmazingMIDI* acierta en la elección de un solo instrumento (indicado en la partitura por *solo*), pero presenta igualmente problemas: tal cantidad de notas provoca que el ajuste correcto de la partitura suponga más tiempo que crearla desde el principio.

## Conclusiones

Concluimos este apartado retomando el argumento presentado al comienzo del capítulo. Así, a la luz de los datos aportados en esta sección que la transcripción automática no se encuentra todavía lo suficientemente evolucionada como para obtener resultados que faciliten la tarea al transcriptor. Por tanto estamos ante una rémora que no proporciona eficacia en la obtención de resultados precisos y rápidos. Aún al contrario, los datos obtenidos precisan una corrección que implica una inversión de tiempo mayor, al tener que recurrir a la transcripción manual: el tiempo necesario para la transcripción automática más el empleado en realizar la versión a mano para comprobar errores.

Se hace necesario, en consecuencia, hacer uso de la transcripción automática o semiautomática en casos sencillos o de dificultad extrema en los que surjan dudas que no puedan resolverse. Esto ocurre, sobre todo, cuando se trata de fragmentos con rítmica compleja, armonía densa o melodías con numerosos saltos. Las secciones sencillas son, especialmente, las melódicas de un toque a compás.

Por su parte, el *software* de transcripción semiautomática supone una ayuda puntual y valiosa en aquellos momentos en los que existen dificultades. Por el contrario cuando se trata de usar como programa sustituto del editor de



ondas, el resultado no es tan palmario. Sin embargo, estos programas, junto con los editores de partituras, se convierten en imprescindibles cuando se trata de llevar a cabo un trabajo preciso, correcto y bien presentado.

Como pudimos observar en la figura 72, los programas de transcripción automática operan a partir de una grabación de audio presentando un archivo *MIDI* de dicha música. Entonces, ¿qué sentido tiene nuestro trabajo si las máquinas ya realizan esta labor? Precisamente, como adelantábamos, ya es un hecho demostrado la precaria eficiencia de estos programas y es aquí donde, todavía, la presencia humana resulta imprescindible.

Por tanto, todavía no se ha encontrado una solución satisfactoria para la tarea del reconocimiento y escritura en partitura de manera automática. Se ha avanzado mucho, en contraste, en el campo del *MIDI*, ámbito en el que existen incluso guitarras flamencas que utilizan transductores<sup>277</sup> que registran en el ordenador las notas interpretadas en la misma, en lo que podríamos denominar *transcripción automática simultánea*. El sistema informático registra, transforma e interpreta la altura y duración de los sonidos que el guitarrista ejecuta; sin embargo, la cantidad de errores supera a la de aciertos<sup>278</sup>. En definitiva, la cita aducida constituye una forma de afirmar que el programa no ostenta la utilidad necesaria en una música tan densa armónica y rítmicamente como el flamenco.

Hoy día existen buenos profesionales investigando en el campo de la informática musical, cuyas investigaciones presentarán interesantes resultados;

---

<sup>277</sup> Los transductores convierten la energía acústica producida al tocar las cuerdas en impulsos eléctricos, señales digitales que el ordenador puede interpretar.

<sup>278</sup> LEIVA, Miguel, en su *blog* referido, concluye que la guitarra *MIDI* carece de validez en las transcripciones por ser más una rémora que una ayuda.



pero mientras esperamos resultados debemos implementar de la manera más eficiente posible la transcripción manual. Nos consta que este *software* está todavía alejado de conseguir una mínima calidad que facilite la tarea. Al tiempo, otra de las limitaciones importantes, al unísono, es el hecho de que tales programas no analicen agógica, dinámica o digitaciones. Estos ostentan una notoria importancia, ya que una última partitura debe presentar estos aspectos. Recomendamos, en consecuencia, someter la grabación a un sistema de ecualizado, filtrado de ruidos..., en aras de presentar el material de la forma más clara posible al programa. Como se puede intuir, una grabación en directo sin tratamiento post-grabación tendrá una calidad de sonido deficiente y, por tanto, conlleva una identificación precaria.

Los motivos cardinales de la poca utilidad del sistema son, principalmente, dos: por un lado, la nula calidad en la presentación de la partitura obtenida, que conlleva una notoria dificultad en su interpretación; por otro, el hecho de que para corregir las transcripciones que obtenemos del *software* automático debemos realizar una transcripción manual. De esta manera, cabe sumar el tiempo invertido en configurar el programa, para que sea lo más eficiente posible en las transcripciones que deseamos procesar, al de transcribir manualmente los fragmentos objeto de comprobación, a fin de, posteriormente, reescribir la partitura en el editor. Por tanto, el hecho de realizar estas correcciones supone más tiempo que el utilizado en la transcripción manual. Se ofrece una numerosa información de alturas y duraciones, pero estas no son suficientes a fin de poder establecer un patrón al menos rítmico o melódico sobre el que trabajar. Si obtenemos un conjunto de notas sin sentido la cantidad de información proporcionada no supone ayuda alguna. Como un asidero puntual, sin embargo, sí es una herramienta válida, ya que ante ciertas dudas en una sección determinada, podemos acudir al



programa para ver cómo lo resuelve y tomar de su aportación las indicaciones necesarias.

Por último, los archivos *MIDI* obtenidos a partir de programas de transcripción automática representan, a nivel de audición, el sonido con un alto porcentaje de acierto<sup>279</sup>. El oyente puede identificar, de hecho, la grabación original con el archivo. Es en el caso de la presentación de la partitura, en este sentido, donde se encuentra la mayor limitación de esta categoría de *software*, lo que nos lleva a pensar que su utilidad hoy día pasa por aspectos que nada tienen que ver con la transcripción como sucede con el estudio automático de la similitud entre palos.

---

<sup>279</sup> Hemos podido comprobarlo en la granaína; no tanto así en otros toques más complejos, en cuanto a rítmica, como la bulería.



La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica. Rafael Hoces Ortega.

---



## **VI.**

### **DE LA CONCEPCIÓN TEÓRICA A LA PRÁCTICA: LA APLICACIÓN DEL MÉTODO EN EL AULA.**



## **1. La importancia de la visión práctica.**

El método aquí propuesto quedaría en una labor estéril si no encontrara, en la praxis, una aplicación didáctica<sup>280</sup>. Al igual que un texto circunscrito a las matemáticas u otra ciencia abstracta, el objeto de estudio del que consta este trabajo hace difícil que pueda apoyarse sólo en un texto de naturaleza teórica sin incluir casos prácticos como los que aquí se presentan. Las ilustraciones sonoras y visuales favorecen, en este sentido, un conocimiento más profundo y clarificador. En este epígrafe el lector encontrará varias prácticas de cómo hemos aplicado el método, presentando las partituras correspondientes a cada una de las fases de transcripción realizadas. Para ello, remitimos al lector al apéndice IV y al Cd adjunto (apéndice I), para escuchar los audios correspondientes.

En síntesis, realizaremos una descripción de la aplicación del método de transcripción para la obtención de una partitura. A continuación, exponemos una representación del proceso llevado a cabo desde la primera audición de la grabación a la obtención de la partitura final. Describimos con detalle el procedimiento que tiene lugar en los fragmentos más relevantes por su dificultad o interés. De este modo el lector puede constatar la aplicación práctica del método, objetivo principal de este capítulo. En todo momento vamos a realizar referencias al modelo teórico expuesto en dicho apartado, por lo cual recomendamos tener presente las explicaciones anotadas en aras de una mayor comprensión.

---

<sup>280</sup> Para los aspectos didácticos de la transcripción, véase el apartado VII.



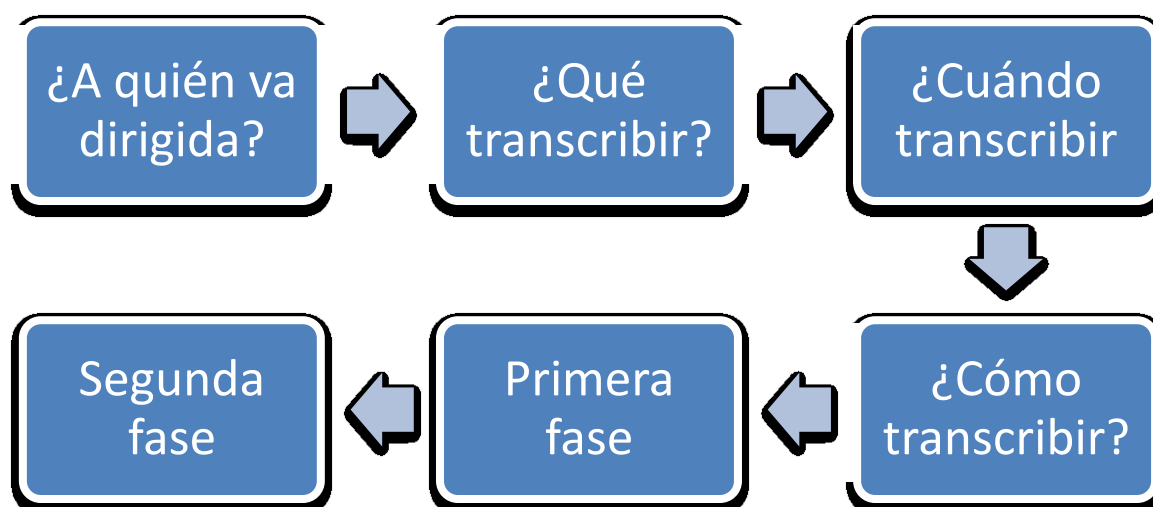


En este contexto, hemos seleccionado dos obras de estilos y dificultades sensiblemente diferentes para mostrar ejemplos clarificadores de cómo pueden variar las transcripciones en función de la complejidad musical que ostenten. Dichas obras se encuentran en lugares diametralmente opuestos en lo que se refiere a dificultad interpretativa. Prueba de ello es la visible cantidad de anotaciones que mostramos en *Altozano*<sup>281</sup>, la pieza de mayor dificultad, en comparación con la soleá tradicional. Además, hemos querido presentar un análisis más completo basándonos en la pieza más compleja, por ser más ilustradora que la soleá tradicional (en ella tienen lugar más indicaciones técnicas, así como numerosos aspectos que dificultan la transcripción). Se trata, en concreto de dos palos emparentados en virtud del tronco común de la soleá, pero diferenciados en velocidad, tonalidad (y por tanto posición), nivel técnico y estilo compositivo. La primera constituye más que una obra de autor, una recopilación de falsetas tradicionales interpretadas sucesivamente, a modo de pieza completa y por tanto susceptible de ser analizada. La segunda ha sido compuesta por un guitarrista contemporáneo con un *leitmotiv* más desarrollado. Además, la obra ha sido publicada en el mercado.

Antes de pasar a la descripción, vamos a recordar al lector el proceso ya descrito en el núcleo del apartado IV *Propuesta de un método de transcripción para la guitarra flamenca*, a fin de que tenga una visión más clara de los pasos que vamos a seguir:

---

<sup>281</sup> Véase caso práctico 2.



## **2. Caso práctico 1. Implementación de una soleá tradicional.**

La dificultad de transcripción de esta obra ha sido sensiblemente menor en comparación con la soleá por bulerías descrita en el siguiente punto. El motivo principal es que se trata de una pieza de poca dificultad de ejecución. Además, está compuesta en base a una tonalidad guitarrística típica en el flamenco (*mi flamenco*), por lo cual el grado de familiarización con sus posiciones y escalas típicas es alto. Encontrarse en un entorno conocido facilita ampliamente la tarea de transcripción.

Por tanto, un transcriptor con amplia experiencia en el campo de la guitarra flamenca podrá encontrar gran facilidad en la implementación de esta obra. Incluso gran parte de ella puede ser anotada sin necesidad de un programa que ralentice el audio. Esto es así porque las falsetas, llamadas y compases resultan similares a una mayoría representativa de soleares



tradicionales que existen en el mercado. Pueden existir diferencias de una o varias notas entre una falseta y otra, pero la sensación del transcriptor es de moverse en un terreno bien conocido. Por lo tanto, si ya ha transcrito otras obras de este palo tomando como referencia esta posición, resultará sencillo y rápido.

### *Transcripción para la interpretación.*

#### a. Estudio previo:

1. ¿A quién va dirigida?

A un guitarrista flamenco con conocimientos musicales para ser interpretada.

2. ¿Qué transcribir?

Alturas, duraciones, articulación, digitación, dinámica, agógica y carácter.

3. ¿Cuándo transcribir?

2 semanas. Sesiones de mañana y tarde.

4. ¿Cómo transcribir?

Utilizamos las herramientas *Sibelius* y *Sound Forge*. Grabaciones sin claqueta.

5. Ficha técnica del objeto de estudio.

- Título: No tiene por ser anónima.
- Palo: Soleá
- Duración: 3'27"
- Tonalidad:
  - Absoluta: Mi flamenco.
  - Real: Fa# flamenco.



- Instrumentos: guitarra flamenca.
- Calidad de grabación: excelente.
- Claqueta: no.



**Audición 9: Soleá tradicional.**

- Preparamos en el editor de partituras el pentagrama anotando compás y armadura, nombre del compositor, título y transcriptor.
- Analizamos la estructura formal para identificar posibles repeticiones, evitando así pérdidas de tiempo al transcribir dos veces la misma sección.

#### ESTRUCTURA DE LA SOLEÁ TRADICIONAL

SECCIÓN	DESCRIPCIÓN	MINUTAJE
INTRO	Tempo libre	0'00"-0'20"
A	Falseta (a+a')	0'20"-0'35"
P1	Puente (3 compases)	0'35"-0'58"
B	Falseta (a+a'+b+b+c+c'+c'+d)	0'58"-1,27"
P2	Puente de trémolo	1'27"- 1'42"
C	Falseta (a+a+b)	1'42"- 2'07"
D	Falseta (a+b)	2'07"-2'23"
E	Puente (a+b')	2'23"-2'38"
E	Trémolo	2'38"-3'11"
F	Final: rasgueos	3'11- FIN



Mediante esta tabla podemos visualizar fácilmente la forma y organización temporal de esta obra. Destacamos el hecho de que las grandes secciones sean diferentes, por lo cual, *a priori*, no existen repeticiones que puedan facilitar nuestro trabajo. Sin embargo, tras detectar posibles variaciones sobre algunas ideas presentadas en este lugar, hemos procedido a analizar la estructura interna de las falsetas y puentes: las frases y semifrases. Así pues, en este nivel observamos que sí existen algunas repeticiones que permiten economizar el tiempo necesario para transcribir el toque.

#### d. Primera fase:

A fin de abordar la primera fase de la transcripción, comenzamos a transcribir utilizando el oído relativo; en primer lugar el ritmo y después la melodía. Utilizamos las referencias de primer y segundo nivel, según sea necesario. En nuestro caso, nos valemos tanto del editor de onda como el de partituras, pues si bien en este tema bastaría lápiz y papel, el uso de estas herramientas informáticas hace la tarea más rápida y precisa.

El resultado que obtenemos es una partitura correspondiente a la primera fase de la transcripción, en la que encontramos un boceto a modo de aproximación a las alturas y duraciones, tal y como puede observarse en el apéndice IV.

#### e. Segunda fase:

Como decimos, hasta ahora el proceso de transcripción aplicado es el mismo independientemente del tipo de transcriptor al que vaya dirigida.



Partiendo de la partitura indicada con anterioridad podemos obtener tanto una transcripción para la interpretación como para el análisis de cualquier aspecto musical. Si necesitáramos una partitura para un investigador que quisiera conocer determinados aspectos, tendríamos que decidir qué elementos son pertinentes y proceder a anotarlos con mayor precisión.

Teniendo en cuenta que vamos a realizar una transcripción para la interpretación, en esta fase es el momento de anotar: articulación, carácter, dinámica, agógica y digitación. Además, revisamos la partitura para reescribir cualquier elemento que pueda hacerla farragosa, atendiendo a las indicaciones dictadas en *Notación de técnicas fundamentales de la guitarra flamenca* y *La fijación del texto musical*.

Como resultado, se obtiene la partitura que adjuntamos en el apéndice IV. Emplazamos al lector a comparar este resultado con el que se obtiene tras la primera fase. Encontramos, sobre todo, las siguientes diferencias:

- ✓ Presencia de anotaciones de articulación, agógica, dinámica, digitación, carácter e indicación metronómica.
- ✓ Coherencia en la escritura (agrupamientos de notas según el compás).
- ✓ Mejor distribución de notas, sistemas por página y otros elementos.

Destacamos, no obstante, el procedimiento llevado a cabo en determinados pasajes, a modo de ilustración del apartado central de nuestra investigación, señalado en *Propuesta de un método de transcripción para la guitarra*



*flamenca*. En cualquier caso, hemos centrado la descripción del proyecto en el *caso práctico 2*, al ser más ilustrativo.

La primera particularidad la encontramos en esta partitura en un pasaje en el que la presencia de notas iguales en cuerdas diferentes, en este caso un *mi* en la 1ª cuerda al aire y otro en la 2ª pulsada en el quinto traste, supone una dificultad relacionada con el timbre. Resulta complejo distinguir si se trata de una cuerda o dos, ya que ambas suenan exactamente con la misma altura<sup>282</sup> y con un timbre muy similar. La solución pasa por la ralentización y la referencia de segundo nivel, aislando cada pulso donde aparece este fenómeno.

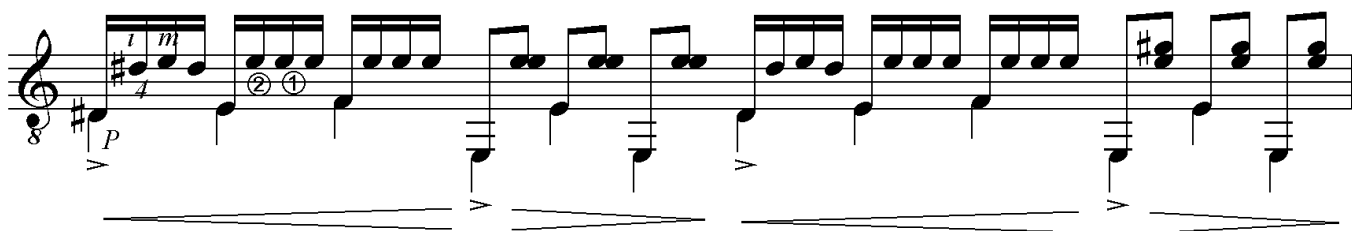


Figura 81. En este lugar se encuentran los unísonos (situados en el *mi* del cuarto espacio).

En la sección final de rasgueos encontramos un problema habitual que dificulta la averiguación del acorde sobre el que se rasguea. En realidad, los acordes resultan más fáciles de transcribir cuando responden a una posición tradicional, como hemos señalado anteriormente. Si además los rasgueos

---

<sup>282</sup> A estas alturas coincidentes se las denomina *unísonos* o *equísonos*.



interpretados con esos acordes son también sencillos y tradicionales, como en este caso, su averiguación no presenta especiales dificultades. Estos argumentos tienen que ver con la *familiaridad* de las posiciones utilizadas, cuestión clave que facilita el trabajo de transcripción. En este caso, la tarea más compleja corresponde a la averiguación de los acordes sobre los que se efectúan los rasgueos, sobre todo en aquellos casos en los que existen séptimas, novenas u otras notas añadidas al acorde de tríada, ya que se produce un efecto de enmascaramiento.

The image displays a musical score for guitar flamenco, consisting of two staves of music. Above the first staff, three guitar chord diagrams are shown: F (F major), C (C major), and E (E major). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The music features a series of chords and melodic lines, with performance markings such as 'ami', 'simile', 'i', 'accel', and 'f'. The second staff continues the piece, ending with a double bar line and a 'm' marking. The score is written in a style typical of flamenco guitar notation, with a focus on rhythm and harmony.

Figura 82. Aquí vemos representados los acordes finales de la soleá tradicional.





Más adelante detectamos la presencia de unos bajos que no aparecen muy claros en lo que se refiere a la duración del sonido, ya que presentan valores diferentes<sup>283</sup>, aunque la altura sea la misma. Para delimitarlos operamos de la siguiente manera: en primer lugar, seleccionamos en el editor de onda el fragmento que los contiene para, a continuación, incrementar el volumen del pasaje. Ahora necesitamos acercar nuestra “lupa” sonora hacia cada uno de los pulsos en donde aparece el bajo (referencia de segundo nivel). De este modo, ya tenemos todas las facilidades posibles, gracias al tratamiento informático, para detectar con facilidad dónde cercena el sonido de cada bajo.

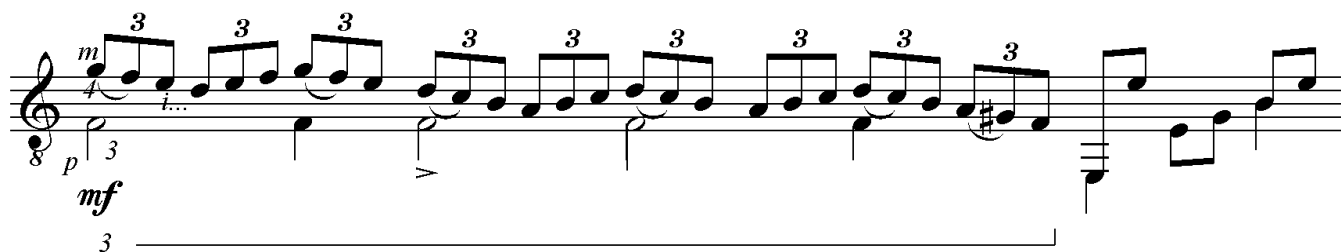


Figura 83. Fragmento que contiene los bajos objeto de revisión localizados en el fa del primer espacio.

---

<sup>283</sup> Recordamos, en este punto, la propuesta de transcripción de esta partitura que ha presentado el alumno Álvaro Ruiz Serrano, referida en el capítulo *La implementación del método en el aula*.



### **3. Caso práctico 2. Implementación de una Soleá por Bulerías contemporánea: Altozano.**

#### ***Transcripción para la interpretación.***

Como adelantábamos en el caso práctico uno, la obra que nos ocupa en este segundo apartado presenta una complejidad mayor. Por ello, la hemos considerado especialmente útil para reseñar los distintos escollos que hemos ido encontrando en el proceso. Por un lado, la primera obra se prestaba a ser transcrita en un corto periodo de tiempo y con un mínimo esfuerzo, por otro, en la soleá por bulerías *Altozano* que presentamos aquí, encontramos todo un reto para el transcriptor<sup>284</sup>. En primer lugar, describimos el proceso de preparación para la transcripción para, más adelante, explicitar la metodología utilizada para transcribir aquellos pasajes que, por su idiosincrasia, merecen ser detallados.

#### a. Estudio previo:

##### 1. ¿A quién va dirigida?

A un guitarrista flamenco con conocimientos musicales para ser interpretada.

##### 2. ¿Qué transcribir?

Alturas, duraciones, articulación, digitación, dinámica, agógica y carácter.

---

<sup>284</sup> Es en este caso donde los argumentos señalados en *La formación del transcriptor* cobran especial relevancia.



3. ¿Cuándo transcribir?

En un período de 2 meses. Sesiones de mañana y tarde. En todo momento se tendrá en cuenta el grado de concentración y cansancio del transcriptor.

4. ¿Cómo transcribir?

Utilizamos las herramientas *Sibelius* y *Sound Forge*. Grabaciones con y sin claqueta.

5. Ficha técnica del objeto de estudio.

- Título: Altozano
- Palo: Soleá por bulerías.
- Duración: 4,50
- Tonalidad:
  - Para la transcripción, por orden del autor<sup>285</sup>: Sol flamenco, modula a Do flamenco.
  - Real: Sol# flamenco. Modula a Do# flamenco.
- Instrumentos: guitarra flamenca, palmas.
- Calidad de grabación: excelente.
- Claqueta: en la final no hay, pero en las grabaciones de apoyo sí.
- Videograbación: sí. La utilizaremos para la digitación de ambas manos.



Audición 10: Altozano.

---

<sup>285</sup> El compositor ha creado la obra en base a la posición de sol y do natural como tónica.



- b. Preparamos en el editor de partituras (*Sibelius*) el pentagrama anotando compás y armadura, nombre del compositor, título y transcriptor.
- c. Analizamos la estructura formal para identificar posibles repeticiones, evitando así pérdidas de tiempo al transcribir dos veces la misma sección. Para ello utilizamos primeramente una audición a nivel general, valiéndonos de la referencia de primer nivel con posterioridad para resolver posibles dudas.

#### ESTRUCTURA DE ALTOZANO

SECCIÓN	DESCRIPCIÓN	MINUTAJE
INTRO	Guitarra tapada 2 compases	0'00"-0'09"
A	Falseta	0'09"-0'44"
P1	Puente	0'44"-1'14"
B	Falseta (con repetición de frase)	1'14"-1,48"
P2	Puente	1'48"- 2'04"
C	Falseta	2'04"- 2'44"
D	Falseta	2'44"-3'13"
E	Trémolo	3'13"-3'43"
P1'	Puente con variación	3'43"-4'18"
A'	Falseta a con variación	4'18- FIN

A raíz de este esquema constatamos que existen dos secciones similares: el puente número 1 (P1) y la falseta A. En una audición siguiendo la referencia de primer nivel constatamos su grado de similitud. Encontramos



- En el puente (P1):
  - Un primer compás que se repite íntegro.
  - El siguiente, una variación de acordes sobre el mismo motivo de rasgueos del comienzo del compás anterior.
- En la falseta (A`):
  - Comienza omitiendo los cuatro primeros compases.
  - El final es una prolongación del último tiempo del compás, que termina con un *fade out*<sup>286</sup>.

Por lo tanto procedemos, a la copia íntegra del Puente 1 y la Falseta A. Una vez añadidas en el lugar que corresponda, procedemos a eliminar aquellos compases que no aparezcan en la repetición, así como indicaciones de digitación que no sean necesarias, por estar ya presentes la primera vez que aparece esta sección<sup>287</sup>.

12

C.I. a

i 3 i 3 3 3 i

f

p

m

p

pp

---

<sup>286</sup> Este término anglosajón se utiliza en música para indicar que el sonido de una grabación va desapareciendo, bajando su volumen poco a poco hasta que deja de sonar por sí mismo.

<sup>287</sup> Añadirlas de nuevo resulta redundante.





7

C.I

C.I:1-3

C.III:1-3

8

C.III:1-5

C.I

9

IV

IV

al fine

mp

p

f

p

cresc.

cresc.

ff<sub>m</sub>

p

m

7



C.I

46 *f* *p* *p* *pp*

47 *f* *p* *ff* *dim.* *p* *p*

48 *f* *p* *mf*

C.III:1-2

49 *f* *p* *mf*

50 *p* *al &*

Figura 84. Fragmentos extraídos de la segunda fase de la transcripción en donde aparecen, en primer lugar, las secciones P1 y A; seguidamente, la variación de P1 que tiene lugar al final de la obra (la repetición de la sección A aparece en el compás 50 con la indicación *al &*)





d. Primera fase:

Transcribiremos en posición de sol flamenco con cejilla en el traste número 1, por ser la posición sobre la que ha sido compuesta, según las indicaciones del autor. Comenzaremos a transcribir siguiendo las pautas generales para las transcripciones, a saber: utilizando el oído relativo, averiguando en primer lugar el ritmo y a continuación la melodía. Utilizamos las referencias de primer y segundo nivel, según sea necesario.

Teniendo en cuenta que la escritura en esta fase no necesita ser especialmente precisa, vamos a proceder escribiendo las notas según se vayan identificando. El editor de partituras las ordenará en base a su criterio (establecido por el programador). Adviértase cómo, en el siguiente ejemplo, en el compás octavo los rasgueos aparecen repetidos con todas sus notas, mientras que en una partitura finalizada estas repeticiones se hacen ubicando únicamente las plicas:





C.III:1-2

10

11

12

C.I

*pp* *mf* *p* *p* *pp*

Figura 85. *Supra*, la partitura obtenida en la primera fase de la transcripción en donde observamos los rasgueos escritos con las notas en cada una de las figuras. *Infra*, el mismo fragmento tras finalizar la segunda fase de la transcripción. Adviértase la calidad de presentación adecuada.

e. Segunda fase:

Hemos definido una transcripción orientada a la interpretación, lo que nos obliga a incluir en la partitura los elementos necesarios que proporcionen toda la información útil para poder ser interpretada. Pasamos ahora a realizar la comprobación de la transcripción en aras de realizar una transcripción precisa. Además, anotamos los elementos necesarios restantes para obtener la partitura



completa: articulación, carácter, dinámica, agógica y digitación. Revisamos la partitura para reescribir cualquier elemento que no haya sido correctamente presentado.

Como resultado, se logra la partitura del apéndice IV. Emplazamos al lector a comparar este resultado con el que se obtiene tras la primera fase. Se pueden observar las siguientes diferencias principales:

- ✓ Presencia de anotaciones de articulación, agógica, dinámica, digitación, carácter e indicación metronómica.
- ✓ Coherencia en la escritura (agrupamientos de notas según el compás).
- ✓ Mejor distribución de notas, sistemas por página, indicaciones y otros elementos.

Pasamos ahora a explicar cómo hemos llevado a cabo el proceso de transcripción en determinados momentos en los que una dificultad manifiesta requiere de mayor esfuerzo.

En primer lugar, nos centramos en la cuestión de los rasgueos que podemos encontrar en diferentes secciones a lo largo de la composición. Este problema ya ha sido señalado en la soleá tradicional, pero aquí adquiere mayor relevancia por su dificultad. Para delimitar el tipo de rasgueo que tiene lugar utilizamos tres fuentes: la grabación de audio, la de vídeo y la entrevista con el autor. Contrastándolas afirmamos que la sección del compás que estamos analizando se ejecuta de la misma manera tanto en el vídeo como en el audio y



que se corresponde con la información que nos da el compositor, siendo, por tanto, válidas ambas fuentes<sup>288</sup>.

Para transcribirlos, utilizaremos, en primer lugar, la referencia de primer nivel, aislando los tres primeros pulsos para poder encajar las distintas figuras. Al proceder de esta manera, nos percatamos de que el enmascaramiento al que hacíamos alusión en los capítulos sobre aspectos técnico-musicales<sup>289</sup> se hace palmario en los sonidos emitidos por esta técnica. El efecto del enmascaramiento, además de suceder en las grabaciones de audio, tiene lugar también en las imágenes pertenecientes al vídeo: la velocidad de ejecución de los dedos es más rápida que los fotogramas en los que podemos dividirlo. Cuando el vídeo se ralentiza, se produce un efecto de enmascaramiento visual que nos impide cerciorarnos del movimiento de la mano. En este momento acudimos al compositor para preguntarle acerca de la manera en la que suele ejecutar estos rasgueos. Así las cosas, obtenemos la figuración rítmica de los rasgueos entre los datos obtenidos por la grabación de audio y vídeo y las indicaciones del compositor. Vemos aquí cómo su presencia resulta muy útil, evitando gran cantidad de horas de trabajo, así como resultados erróneos. Esto, por sí solo, ya supone un argumento para confirmar nuestro planteamiento acerca de la importancia de conocer al compositor de la obra con objeto de realizar una transcripción más precisa.

---

<sup>288</sup> Recordamos al lector el concepto de improvisación que tiene lugar en el flamenco, tan frecuentemente tratado en este trabajo

<sup>289</sup> Véanse los capítulos Aspectos musicales que dificultan la transcripción y Aspectos técnicos que dificultan la transcripción.



3

21

*ff* *m* *m* *m* *a m* *C.IV* *C.III* *p m* *d*

Figura 86. Sección de rasgueos.

Podemos observar que ciertos valores rítmicos de especial dificultad no aparecen precisados en la partitura en primera fase. Veamos el ejemplo del final del compás vigésimo en donde aparece una figuración en semicorcheas, el cual, posteriormente en la segunda fase, tras una audición más detenida y un contraste con el vídeo para ver de qué manera es interpretado, se concreta en un cinquillo.

En la transcripción de esta sección, hemos realizado lo siguiente: visualizamos, en primer lugar, el vídeo con el propósito de anotar la digitación utilizada en ambas manos. Seguidamente, verificamos dicha digitación probando en nuestra guitarra para ver si tiene coherencia técnica y puede ser interpretada sobre el instrumento. De este modo, detectamos las posibles alturas y duraciones que puedan tener lugar en la digitación propuesta<sup>290</sup>. Con posterioridad pasamos a la grabación de audio para continuar con la referencia de segundo nivel con objeto de asignar a cada nota su altura y duración real, con el apoyo de la digitación obtenida en el paso anterior.

<sup>290</sup> Sobre una posición en la guitarra existen alturas que son imposibles de ejecutar sin quebrar dicha posición.



Figura 87. La figura propuesta en la primera fase y su posterior concreción en la segunda tras una revisión más exacta del audio con el apoyo del vídeo.

Otra dificultad relevante tiene lugar en los golpes. Para detectarlos con mayor precisión, utilizamos la referencia de segundo nivel, aislando los pulsos en los que escuchamos una ejecución fuerte en la que intervenga el timbre producido al actuar sobre la madera. En este punto hemos de obtener la dirección del golpe, para lo cual nos basaremos en el acorde resultante, ya que suele variar entre el superior (intervienen especialmente los bordones) y el inferior (suenan principalmente desde la quinta a los registros los agudos). Tras indicar aquellos que hemos localizado, volvemos al primer nivel para comprobar su lógica en el contexto del compás íntegro. Este punto nos sirve para constatar nuevamente al lector la utilidad de poder interpretar lo que



transcribimos: la sucesión de golpes y movimientos ascendentes y descendentes de los dedos cobran sentido cuando se ejecutan en la guitarra, pasando de ser una idea abstracta a una realidad sonora. Si la secuencia que hemos escrito no puede llevarse a cabo sobre el instrumento, podemos afirmar que hemos cometido errores en la transcripción.



Figura 88. En esta secuencia extraída de *Altozano*, podemos ver la calidad de imagen que obtenemos cuando visualizamos el vídeo a baja velocidad para obtener la secuencia de movimientos del rasgueo. Este ejemplo resulta ilustrativo sobre la complejidad que conlleva averiguar los rasgueos, incluso teniendo el vídeo como fuente.



En los compases 11 y 12 (en los lugares donde se encuentra la indicación *pp*) encontramos un fragmento cuya audición resulta compleja. Como señalábamos anteriormente, es habitual encontrar fragmentos en los que el intérprete mueve la mano derecha como forma de seguir el compás, ejecutando movimientos en todos los tiempos para no interrumpir el discurso musical. Estamos ante un caso, sobre el cual decidimos que sí es pertinente ejecutar, ya que de lo contrario, resultará fácil transgredir los doce tiempos de la soleá por bulerías, interpretando un número superior o inferior de pulsos.

En este caso, antes de utilizar nuestra audición a partir de las referencias de primer y segundo nivel citadas, utilizamos el *Sound Forge* para aumentar el volumen, minimizando el esfuerzo.

The image displays two staves of musical notation for guitar flamenco, measures 11 and 12. Measure 11 begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of triplets and single notes, with dynamic markings *pp*, *mf*, and *p*. Measure 12 continues the sequence, starting with a *f* dynamic and ending with *pp*. The notation includes fingerings (i, a, 3) and accents (>).

Figura 89. En los dos compases aquí reseñados vemos las secciones en *pp*, apenas perceptibles pese a su pertinencia.



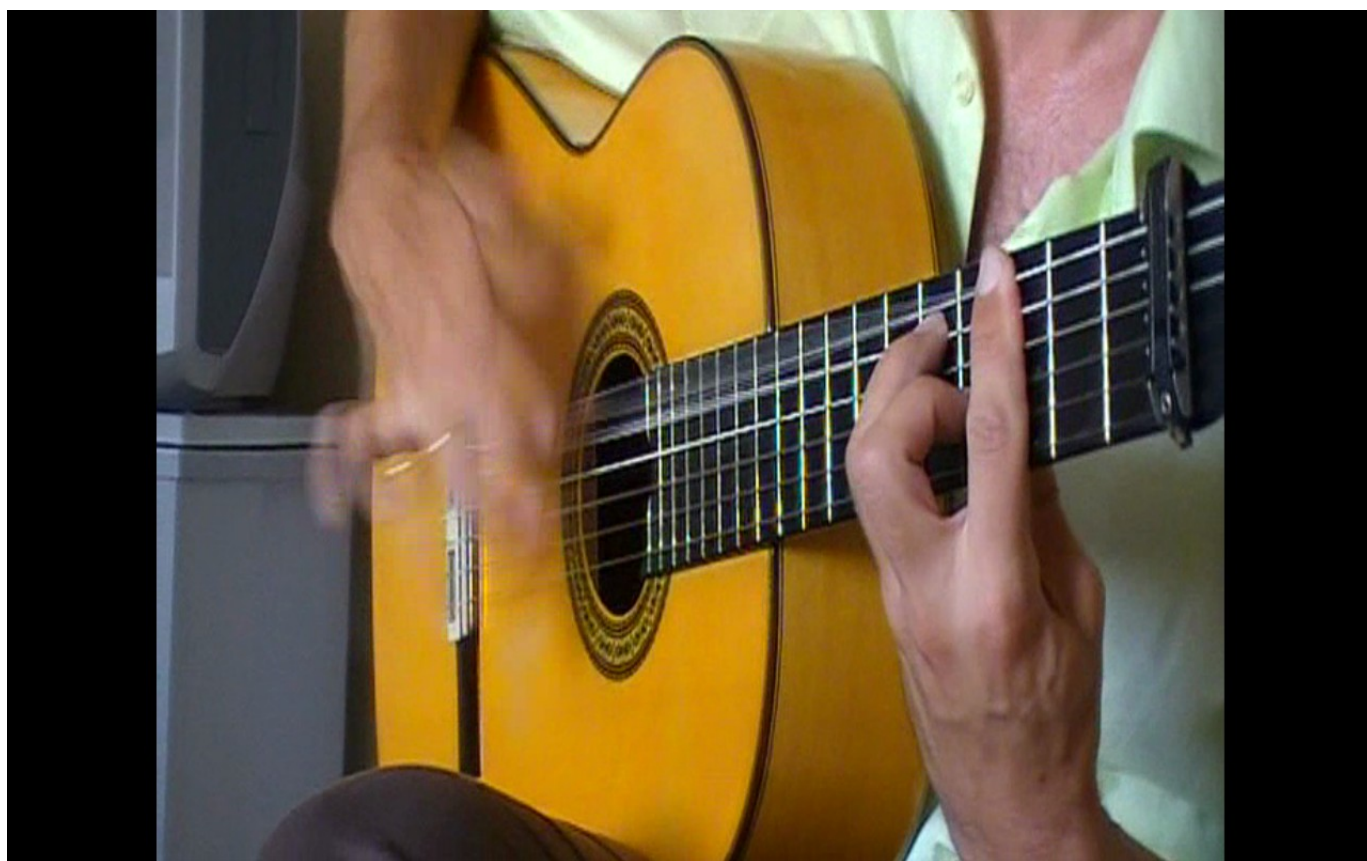


En el compas decimoctavo se encuentra la que, sin duda, ha sido la falseta que mayor dificultad nos ha planteado. La velocidad de la ejecución, patente tanto en el sonido como en el movimiento de los dedos, ha hecho especialmente complejo el trabajo. La ralentización del vídeo y el sonido no ha resuelto satisfactoriamente nuestros problemas, ni de averiguación de alturas o duraciones ni de digitaciones. En este caso particular, la revisión con el autor ha sido clave en la resolución de dudas. En cualquier caso, hemos procedido con el editor de onda ralentizando el sonido al máximo pero sin perder la nitidez necesaria para poder transcribirlo. Nos hemos valido del editor de partituras mediante el método de ensayo y error y con el vídeo para delimitar la digitación.

Figura 90. Falseta extraída de *Altozano*, merecedora de una atención precisa.



Más adelante, en el compás número vigesimoprimer, aplicando el método de transcripción sobre la audición, acertábamos a distinguir unas tres o cuatro notas por acorde. Si seguimos esta premisa, cada acorde que encontremos en una partitura debería tener sólo esas alturas, las que se oyen. Sin embargo, al visualizar el vídeo, nos percatamos de que el compositor posiciona el acorde completo, esto es, procede pisando las seis cuerdas en vez de sólo estas tres o cuatro que realmente necesita<sup>291</sup>. En este punto, consideramos útil para el intérprete que se acerca a nuestra partitura escribir el acorde completo, señalando que debe posicionarlo, al tiempo que le indicamos que no han de sonar todas las notas de dicha posición. De este modo, le mostramos cómo el compositor utiliza la mano izquierda.



**Figura 91.** En este fotograma observamos la mano izquierda colocando la posición del acorde con seis notas de *sol mayor*, aunque en la práctica no se interpretan todas las notas.

---

<sup>291</sup> Ya que son las que realmente suenan.



3

21

8

*ff*

*m*

*a*

*p*

*d*

C.IV C.III

Figura 92. Nótese el diagrama representando el acorde que precisa colocarse. En el pentagrama, entre paréntesis, las notas que no suenan.

En el compas 31 señalamos una dificultad que tiene lugar por la velocidad con que se interpretan las notas, unidas a una combinación técnica (el pulgar y el índice). Si se trata de un pasaje ejecutado con un tempo rápido mediante una técnica simple como el picado o el pulgar no resulta, en general, complicado averiguar el patrón melódico. Sin embargo, el caso que nos ocupa, se trata de una combinación de las técnicas de pulgar e índice, que nos ha resultado más compleja por tener que distinguir la parte que se ejecuta con el pulgar y la del índice, ya que ambas suenan muy similares. En este caso, hemos de distinguir entre la parte ejecutada con el pulgar y la que hace el índice, e integrarlas en un *todo* con sentido.

La referencia de primer nivel nos va a permitir establecer, con bastante precisión el esquema rítmico. Sin embargo, será el segundo nivel el que nos facilite ver las alturas y duraciones de cada figura con un margen de error más reducido. La visualización del vídeo nos ayuda también a averiguar con más



facilidad qué notas pertenecen al pulgar y cuáles al índice, en lo que se refiere a los problemas de enmascaramiento del vídeo.

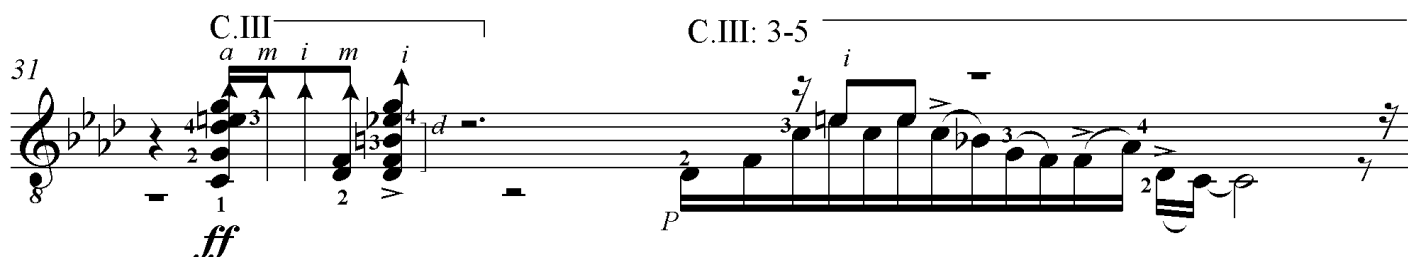


Figura 93. Pasaje de pulgar índice (segunda parte del compás).

Nos referimos ahora a la sección del trémolo. Cuando tiene lugar esta técnica, generalmente, el primer tiempo de cada cinquillo aparece acentuado. Sin embargo, en el comienzo de esta sección, apenas se percibe el primer tiempo marcado por el bajo. Ello nos obliga a utilizar en profundidad la ralentización y el aumento de volumen con *Sound forge* en aras de implementar la referencia de segundo nivel. Aquí no es necesaria la referencia de primer nivel, ya que la rítmica es sencilla (cinquillos) y puede averiguarse a velocidad normal. Por otra parte, la altura se determina en el segundo nivel, aislando cada pulso, para evitar confundir la altura de las notas de un cinquillo con las del siguiente.

Observemos en la siguiente figura el comienzo con la indicación de piano en la primera nota del cinquillo. Asimismo, en el segundo sistema encontramos un trémolo que comienza omitiendo el bajo:



38 *p* *mf*

39 *mp* *mf*

40 C.III *p* *cresc.* *f*

41 C.VI *p* *vibr*

42 VIII *f*

43 *mf* *f*

Figura 94. Trémolo de Altozano.



La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica. Rafael Hoces Ortega.

---



## **VII.**

### **LA IMPLEMENTACIÓN DEL MÉTODO DE TRANSCRIPCIÓN EN LAS ENSEÑANZAS OFICIALES DE MÚSICA: UNA APLICACIÓN DIDÁCTICA**



## 1. Aspectos didácticos vinculados a la transcripción.

El conocimiento y la ciencia surgen como resultado de la aplicación del método científico. Aplicando el método de transcripción aumentamos el conocimiento de la realidad y, por ende, la misma ciencia se ve enriquecida. Toda ciencia ha de ser útil para conocer el mundo en que vivimos. Por ello, el método, para ser plenamente válido, ha de encontrar su utilidad en la resolución de problemas reales.

El método de transcripción, por su idiosincrasia, constituye una herramienta de interés para su aplicación en las enseñanzas oficiales de música, concretamente en las especialidades de guitarra flamenca impartida en los grados profesional y superior, y flamencología en el grado superior. Resulta necesario, en esta línea, proporcionar al docente las pautas necesarias para implementar este método en las programaciones de las asignaturas de las especialidades directamente relacionadas con la transcripción.

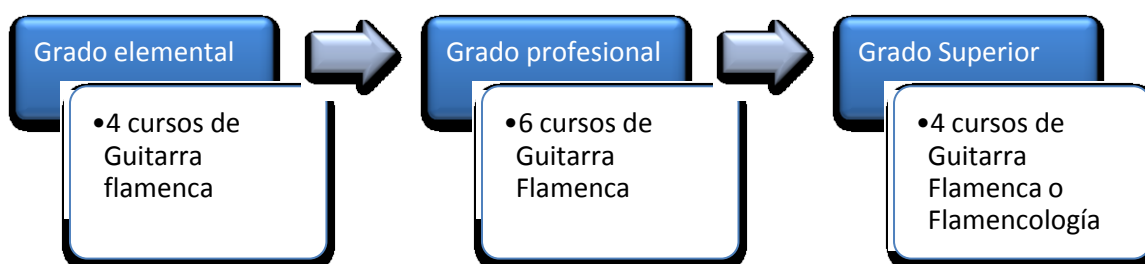
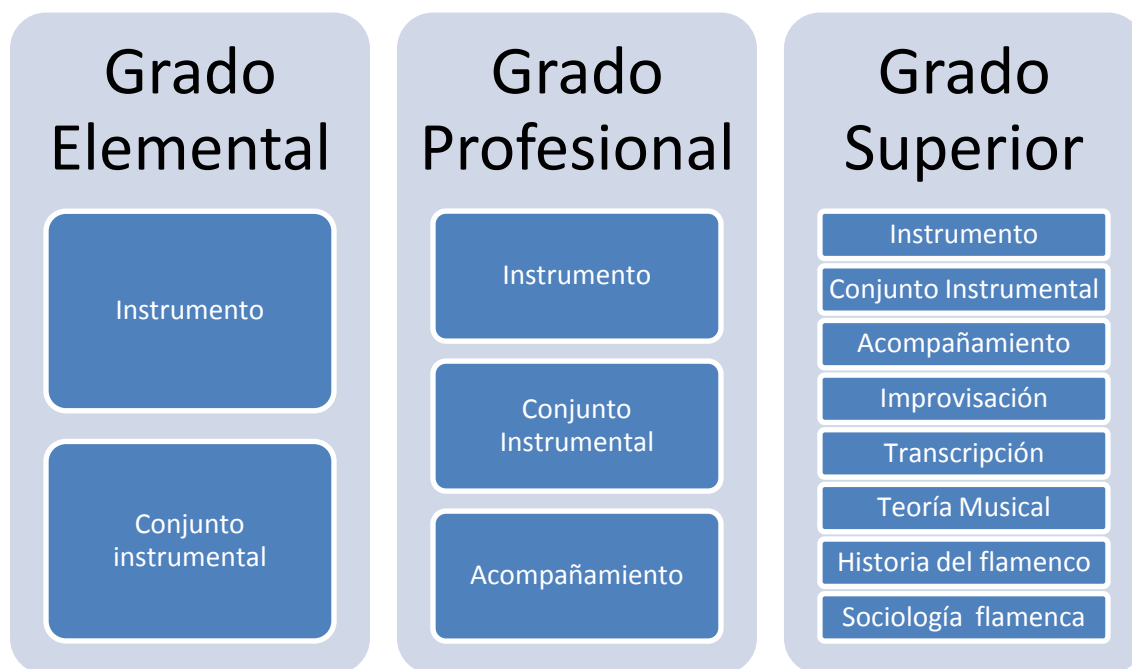


Figura 95. Organigrama de las enseñanzas artísticas según LOE.





**Figura 96. Asignaturas relacionadas con el flamenco en la especialidad de guitarra Flamenca.**

Tras analizar el estado de la transcripción en la enseñanza, inferimos la necesidad de impartir un alto grado de conocimientos en la materia ya desde los últimos cursos del Grado Profesional, de manera que los alumnos adquieran durante sus estudios la habilidad de transcribir con fluidez y se fomente el interés por la transcripción, consiguiendo que el discente valore su importancia y necesidad. Tradición oral y partitura son igualmente imprescindibles en el ámbito de los conservatorios en los que se estudia flamenco. Tengamos en cuenta que muchos alumnos acuden al conservatorio habiendo aprendido en su entorno a través el aprendizaje por imitación. Seguimos de nuevo a José Antonio Rodríguez (2010)<sup>292</sup>, que afirma que no se puede ser ajeno a factores

---

<sup>292</sup> RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. y DOGANI, K. (2010). *Op. cit.*.



contextuales y culturales a la hora de plantear un programa de enseñanza. Debemos tener en cuenta los conocimientos que pueden traer los alumnos que han aprendido por tradición oral fuera del conservatorio:

*Music education in each European country has some diversity in relation to the way it is put into practice based on contextual and cultural factors.*

Sólo partiendo de estas premisas iniciales, conseguiremos que aumente el número de interesados en la transcripción en el grupo de titulados, con el consiguiente beneficio en el avance en este campo.

Por tanto, y al hilo de lo señalado en el epígrafe *¿Por qué transcribir?* sobre las ventajas de la transcripción, podemos afirmar que el conocimiento del método de transcripción supone una ventaja para el docente y el discente de guitarra flamenca. En el buen desarrollo de su labor didáctica, el profesor puede considerar útil la impartición de determinados contenidos que sabe interpretar pero que no tiene anotados<sup>293</sup>. En este caso, el método de transcripción puede facilitarle la tarea. De esta manera, el alumno puede disponer de abundante material escrito que le facilite la memorización y, por consiguiente, el aprendizaje. Por su parte, aquel encontrará en el uso del método la posibilidad de escribir sus composiciones o la música que aprenda por imitación, anotándola para que quede fija en su memoria lo antes posible.

---

Nuestra propuesta de transcripción: La educación musical en cada país europeo tiene una cierta diversidad en relación con la forma en que se pone en práctica basada en factores contextuales y culturales.

<sup>293</sup> El hecho de conocer numerosos fragmentos de obras y falsetas asimiladas en virtud del aprendizaje por imitación es común entre los guitarristas flamencos. Tanto es así que la mayoría del material que interpretan no se halla escrito en ninguna partitura.



Otro enfoque novedoso que presenta la implementación del método es la posibilidad de que el alumno lo desarrolle por sí mismo. Con la formación flamenca y de lenguaje musical que reciba en el conservatorio, podrá afrontar con solvencia una transcripción sencilla<sup>294</sup>. Son numerosas las ventajas que esto plantea, tanto en el ámbito académico como en el puramente instrumental. En el primero, realizar sus propias transcripciones en el Grado Profesional le permitirá afrontar con mayor garantía las asignaturas de Teoría musical y Transcripción del flamenco, presentes en los cursos de Grado Superior. En lo que atañe al dominio instrumental le va a permitir anotar sus creaciones para poder proteger sus derechos de autor, enseñar su música, difundirla, trabajar en aspectos compositivos, etc. Las ventajas, como se ve, son múltiples.

Nuestro interés por los conservatorios viene dado, como decíamos anteriormente, por la variada formación que se recibe en ellos: se imparten asignaturas encaminadas a la educación del oído y a aspectos de teoría musical del flamenco y del lenguaje musical, herramientas necesarias para implementar con éxito el método de transcripción. Por tanto, es en estos centros de enseñanza oficial donde se encuentra el marco adecuado para la educación de los futuros expertos transcriptores en las disciplinas musical y flamenca, ambas necesarias para la implementación rigurosa y científica de la transcripción.

Existen otros espacios vinculados a la enseñanza que también abordan con la transcripción, como es el caso de algunas carreras universitarias. Conocemos bien el estudio de esta materia que tiene lugar en la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música en diversas universidades españolas, mas no tratan directamente con la transcripción de la guitarra flamenca. Ello, unido al

---

<sup>294</sup> Véase el capítulo La formación del transcriptor.



hecho de nuestra formación y experiencia en el campo de los conservatorios, han motivado obviar las materias que se imparten en las universidades. Recordamos, al hilo del marco teórico indicado en *La transcripción en etnomusicología: su aplicación al flamenco*, que tales estudios de musicología son notables referencias como materias afines a la nuestra, pero no directamente relacionadas como los de los conservatorios.

En primer lugar hemos de tener en cuenta que la transcripción puede ser destinada a la interpretación o al estudio, como ya adelantábamos. Se recomienda, por ello, una escritura no exhaustiva que permita que la partitura pueda ser leída e interpretada con facilidad, principalmente en el caso de la especialidad de Guitarra Flamenca. En Flamencología hemos de definir, de entrada, el uso que vamos a darle para elegir uno u otro tipo de transcripción<sup>295</sup>.

a) La transcripción en el Grado Profesional: los inicios del método.

La versatilidad y utilidad del método nos va a permitir aplicarlo en diferentes materias del plan de estudios de guitarra flamenca. Resulta necesario advertir que el tratamiento de la transcripción en este nivel ha de ser, sobre todo, como un medio para lograr otros objetivos. No es este el lugar para formar transcriptores, sino para que en virtud de la ejecución del método adquieran conocimientos relacionados con la materia en la que se inserte. Estamos, en esencia, ante la implementación metodológica como medio para conseguir objetivos que no tienen que ver directamente con la transcripción. Será en el Grado Superior el marco de enseñanza en el que adquiera entidad propia, convirtiéndose en un fin. Ello no quiere decir que en el grado

---

<sup>295</sup> Véase Tipos de transcripción.



profesional no deban realizarse transcripciones, pues ya hemos hablado de sus ventajas, sino que los contenidos no han de centrarse en esta hasta el Grado Superior.

Son varios los espacios donde podemos incluir los contenidos relacionados con la transcripción. En la asignatura de instrumento, marco didáctico en el que mejor podremos implementarlos, realizaremos transcripciones de los estilos y técnicas estudiados en ese curso a nivel rudimentario. En otras materias, en cambio, como *Conjunto Instrumental Flamenco*, en la que se interpretan piezas para varias guitarras, podemos anotar la voz de cada una, facilitando su aprendizaje. También aquí pueden impartirse conocimientos relacionados con la teoría musical del flamenco y, por tanto, de transcripción.

En *Acompañamiento*, realizaremos la anotación del esquema armónico de acompañamiento de los palos a compás y de las respuestas<sup>296</sup> en los libres. Estas tienen entidad suficiente como para poder ser consideradas como transcripciones, aunque a un nivel elemental. En la asignatura *Teoría musical del flamenco* se encuentra el marco más adecuado para desarrollar los contenidos sobre transcripción. Esta sólo se imparte en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria, en la Comunidad de Madrid. En ella existe una referencia directa a la transcripción en los contenidos, tal y como puede leerse:

---

<sup>296</sup> El termino *respuesta*, al igual que sucede en la música culta, alude a la interpretación que realiza la guitarra al final de cada tercio de los cantes libres, a modo de respuesta frente a lo que sería la pregunta realizada por el cantaor. Éstos se estructuran como si se tratase de un diálogo instrumental (entre el cante y la guitarra). Generalmente, se trata de melodías de corta duración.



El ambiente modal de la música flamenca. La cadencia flamenca. La cadencia andaluza. El modo flamenco. Grados, progresiones características. Relaciones con el entorno tonal. Concepto y características de melodía flamenca. Bimodalidad. Relativos tonales del modo flamenco. La estética de la sonoridad y la armonía: de la conducción de las voces a la multiplicidad de texturas. Estudio de las tonalidades guitarrísticas y del lenguaje armónico de la guitarra flamenca. Concepto y características del ritmo flamenco. Estudio del ritmo en los distintos estilos. Fórmulas rítmicas características. *Iniciación a la transcripción de guitarra flamenca. Notación descriptiva y prescriptiva.* Orientación de rasgos de estilo e iniciación a la composición. Práctica del análisis musical.<sup>297</sup>

Estos contenidos se evalúan en virtud del siguiente criterio:

8. Identificar y reproducir por escrito fragmentos de flamenco escuchados.

Con este criterio se evalúa la destreza del alumnado para la utilización correcta de la grafía musical en el flamenco y su capacidad de relacionar el hecho flamenco-musical con su representación gráfica.

Otras asignaturas, no directamente relacionadas con el flamenco, impartidas en este grado constituyen una importante ayuda a la formación del oído siendo, por tanto, fundamentales en la formación del transcriptor a niveles elementales. La realización de dictados en la asignatura *Lenguaje Musical*, impartida en los dos primeros cursos del profesional (y en todo el Grado Elemental) resulta una interesante herramienta de iniciación a la transcripción, por ser altamente formativa. Proporciona, a un tiempo, educación auditiva e instrucción en el lenguaje musical. Los dictados, en sus tres variantes: rítmico,

---

<sup>297</sup> Decreto 30/2007, de 14 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de las enseñanzas profesionales de música. El subrayado es nuestro.



melódico y melódico-rítmico, son una transcripción a pequeña escala. En ellos, el profesor interpreta al piano pequeños fragmentos que los alumnos han de anotar en el pentagrama, facilitando la referencia del La 440<sup>298</sup> y teniendo oculto en todo momento el teclado del piano.

En la asignatura de lenguaje musical de grado elemental y profesional se trabajan los siguientes objetivos, relacionados con la transcripción<sup>299</sup>:

- Escritura correcta a dos o más voces.
- Conocimiento de las grafías contemporáneas.
- Adquisición del Lenguaje Musical y de su Teoría como una forma de comunicación.
- Desarrollo de la audición.

Los contenidos para estos objetivos se desarrollan en torno al dictado de cuatro modos diferentes:

- Dictado rítmico.
- Dictado melódico.
- Dictado melódico-rítmico.
- Dictado a dos voces.

---

<sup>298</sup> Que significa que genera una nota *La*<sub>4</sub>, de exactamente 440 Hz, interpretada en la octava número 4 del piano.

<sup>299</sup> Programación de Lenguaje musical del Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales de Sevilla.



Aunque se trata, como es obvio, de una transcripción, ha de tenerse en cuenta que presenta características básicas muy diferentes a las que hemos analizado en este trabajo:

- El timbre es el piano, no la guitarra flamenca.
- No se trabaja el modo flamenco ni los compases de doce tiempos, entre otras características musicales básicas en esta música.
- Son eminentemente melódicos (como máximo dos voces simultáneas en los últimos cursos).
- No utilizan elementos rítmicos variados como en la guitarra flamenca.
- No exige escritura de carácter, agógica, dinámica, digitación...

Tales parámetros están concebidos para educar el oído del estudiante más que para resolver dificultades relevantes. Se trata de utilizar la transcripción como un medio para lograr la formación del oído y del lenguaje musical. Por ello, no podemos considerar el dictado de la asignatura de lenguaje musical como un contenido riguroso de transcripción. En sentido estricto, trabajar la transcripción musical para guitarra flamenca implica la enseñanza e implementación de metodología y su puesta en práctica mediante obras de guitarra flamenca, anotando todo tipo de aspectos musicales relacionados con la misma.

- b) La transcripción en el Grado Superior: la plena implementación del método.

Entramos ahora en la aplicación didáctica del método propuesto para las asignaturas de flamenco en los conservatorios de música donde se imparte el





Grado Superior en las especialidades de Guitarra Flamenca y Flamencología<sup>300</sup>. Anteriormente se ha mencionado que, llegados a este nivel, la transcripción adquiere entidad propia y puede ser ya estudiada como un fin en sí misma. Se enseña a transcribir, de hecho, para obtener una partitura con alto grado de precisión. Analizaremos, como ya hemos comentado, las dos especialidades que imparten esta materia, para lo cual tomaremos como referencia el Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

En los estudios de ambas especialidades se identifica la asignatura *Análisis y transcripción musical del flamenco*<sup>301</sup>, que trata directamente el tema de la transcripción, según reza en sus descriptores: “Estudio crítico de la transcripción del Flamenco en todas sus vertientes (guitarra, cante, baile, palmas y jaleos). Métodos de transcripción para el análisis musicológico”. En 4’5 créditos anuales se estudian, por tanto, contenidos relacionados con la escritura musical de guitarra flamenca como el empleo del lenguaje musical o estrategias de escritura, así como otros dedicados al análisis.

Llama la atención el hecho de que, tras analizar la bibliografía de la programación de dicha asignatura, no hayamos encontrado ninguna referencia a publicaciones que aborden la cuestión de cómo transcribir. Sí se reflejan, por el contrario, relevantes textos de teoría musical del flamenco y otras cuestiones periféricas. Resulta cuando menos extraño que no se haga referencia a ningún

---

<sup>300</sup> El Grado Superior de Música se rige en Andalucía por el DECRETO 56/2002, de 19 de febrero, por el que se establece el currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía. Otras comunidades autónomas como la Región de Murcia o Cataluña imparten el grado superior de Guitarra Flamenca. Sin embargo, el lugar en el que el grado de implantación de estos estudios goza de mayor prestigio, número de profesores y estudiantes es en Córdoba.

<sup>301</sup> Véase la programación de la asignatura en los apéndices.



manual de transcripción. Ello se debe a que no existe ninguno que trate de forma pormenorizada la metodología transcriptor para guitarra flamenca. Los profesores se ven obligados, por ello, a realizar un sobreesfuerzo a fin de trabajar con una asignatura de la que no existen manuales. Sí existen, en cambio, trabajos de transcripción del cante y de otras músicas de tradición oral que pueden ser aplicados a este caso<sup>302</sup>, pero al ser ajenos a la materia relacionada con el flamenco, no suponen una granada referencia, quedando la responsabilidad, como decimos, en manos del profesorado.

Una formación de calidad requiere, en efecto, facilitar a los alumnos bibliografía apropiada para la materia que se imparte. Es este el único lugar en los estudios oficiales de flamenco en el que se incluyen contenidos referentes a la transcripción del flamenco y donde esta adquiere su dimensión al completo y, sin embargo, no existe una bibliografía específica.

En el caso de la especialidad de Flamencología, encontramos esta asignatura pero principalmente orientada al cante. Así pues, no resulta un referente relevante para implementar nuestro método en su plena extensión. El cante flamenco, si bien está relacionado, ostenta notables diferencias importantes con la guitarra flamenca<sup>303</sup>.

En el plan de estudios del Grado Superior, al igual que los grados Elemental y Profesional, encontramos asignaturas que constituyen un apoyo a la formación para la transcripción. En este caso son: *Educación Auditiva* y

---

<sup>302</sup> Véase Trabajos previos sobre transcripción de guitarra flamenca para ampliar esta cuestión.

<sup>303</sup> Véase La transcripción del cante.



*Comentario de Audición*, ambas orientadas a la educación del oído, la herramienta principal para la transcripción. La primera de ellas, encaminada a la formación del oído rítmico y melódico, mientras que la segunda al ámbito formal en virtud de la audición. Un oído educado es aquel que está acostumbrado al reconocimiento de ritmos, melodías, armonías y formas lo que resulta esencial en la práctica transcriptor. Se muestra relevante la influencia de estas asignaturas en la implementación eficaz del método de transcripción. Por tanto, todo aprendizaje que esté orientado al entrenamiento de estas capacidades musicales redundará necesariamente en la mejora de la capacidad auditiva.

- c) Una reflexión sobre la transcripción en los conservatorios:  
¿mejorable?

Se infiere, a tenor de lo señalado, que la educación auditiva y el lenguaje musical, básicos para la transcripción, tienen una fuerte presencia en el grado superior por su importancia en la formación de los músicos. Sin embargo, a tenor de las asignaturas del programa oficial, destacamos la falta de contenidos relacionados con la guitarra flamenca en general y la transcripción en particular en comparación a estos y otros aspectos relacionados con la instrucción del músico.



### **CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “RAFAEL OROZCO”**

D.ºº \_\_\_\_\_

Curso escolar: 200\_\_ - 200\_\_

ESPECIALIDAD: **GUITARRA FLAMENCA**

MATERIAS			CURSOS			
MATERIAS TRONCALES	ASIGNATURA	Cred.	1º	2º	3º	4º
ANÁLISIS	ANÁLISIS MUSICAL	4.5				
ANÁLISIS	SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LA MÚSICA	4.5				
ANÁLISIS	TEORÍA DE LAS FORMAS	4.5				
ACOMPANAMIENTO	ACOMPANAMIENTO	4.5				
CONJUNTO	CUADRO FLAMENCO	4.5				
EDUCACIÓN AUDITIVA	EDUCACIÓN AUDITIVA	4.5				
HISTORIA DEL ARTE FLAMENCO	HISTORIA DEL ARTE FLAMENCO	6				
HISTORIA DE LA MÚSICA	HISTORIA DE LA MÚSICA	4.5				
INSTRUMENTO PRINCIPAL	GUITARRA FLAMENCA	4.5				
IMPROVISACIÓN	IMPROVISACIÓN FLAMENCA	4.5				
TEORÍA MUSICAL DEL FLAMENCO	TEORÍA MUSICAL DEL FLAMENCO	4.5				
TRANSCRIPCIÓN	TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL FLAMENCO	4.5				
<b>MATERIAS OBLIGATORIAS DEL CONSERVATORIO</b>						
ANÁLISIS	COMENTARIO DE LA AUDICIÓN MUSICAL	4.5				
ANÁLISIS	SOCIOLOGÍA DEL FLAMENCO	4.5				
ARMONÍA	ARMONÍA APLICADA A LA GUITARRA	4.5				
ARMONÍA DE JAZZ	ARMONÍA DEL JAZZ APLIC. GUIT. FLAM.	4.5				
TÉCNICA POSTURAL	ERGONOMÍA TÉC. POSTURAL MÚSICO	6				
<b>MATERIAS OPTATIVAS (elegir una en 2º y 3º y dos en 4º)</b>						
ACÚSTICA	ACÚSTICA	4.5				
ANÁLISIS	ANÁLISIS DE LA MÚSICA ANTIGUA	4.5				
INFORMÁTICA	EDICIÓN PARTITURAS ORDENADOR	4.5				
CONJUNTO DE JAZZ	FUNDAMENTOS DEL JAZZ	4.5				
INFORMÁTICA	INFORMÁTICA ELECTRÓNICA MUSICAL	4.5				
CONJUNTO	MÚSICA DE CÁMARA FLAMENCA	4.5				

**ASIGNATURAS DE LIBRE CONFIGURACIÓN: (18 créditos a cursar en 2º, 3º y 4º)**

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_

Total créditos libre configuración: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_  
Firma: \_\_\_\_\_

- No rellenar espacios sombreados.
- Indicar número de créditos a matricular



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "RAFAEL OROZCO"**

Dº: \_\_\_\_\_ Curso escolar: 200\_\_ - 200\_\_

ESPECIALIDAD: **FLAMENCOLOGÍA**

MATERIAS TRONCALES	ASIGNATURA	Cred.	1º	2º	3º	4º
ANÁLISIS	ANÁLISIS MUSICAL	4.5				
	SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA MÚSICA	4.5				
	TEORÍA DE LAS FORMAS	4.5				
CORO	CORO	4.5				
EDUCACIÓN AUDITIVA	EDUCACIÓN AUDITIVA	4.5				
FUNDAMENTOS DE LA FLAMENCOLOGÍA	FUNDAMENTOS FLAMENCOLOGÍA	9				
HISTORIA DE LA MÚSICA	HISTORIA DE LA MÚSICA	4.5				
HISTORIA DEL ARTE FLAMENCO	HISTORIA DEL ARTE FLAMENCO	6				
MÉTODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN	MÉTODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN	4.5				
	TÉCNICAS DE ARCHIVO Y DOCUMENT.	4.5				
	FUNDAMENTOS DE HEURÍSTICA	4.5				
NOTACIÓN	NOTACIÓN	4.5				
ORGANOLOGÍA Y ACÚSTICA	ORGANOLOGÍA	4.5				
	ACÚSTICA	4.5				
PIANO COMPLEMENTARIO	PIANO COMPLEMENTARIO	3				
SOCIOLOGÍA DEL ARTE FLAMENCO	SOCIOLOGÍA DEL ARTE FLAMENCO	4.5				
TEORÍA MUSICAL DEL FLAMENCO	TEORÍA MUSICAL DEL FLAMENCO	4.5				
TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS	TRANSCRIPCIÓN ANÁLISIS FLAMENCO	4.5				
	TÉCNICAS DE TRANSCRIPCIÓN INFOR.	4.5				
<b>MATERIAS OBLIGATORIAS DEL CONSERVATORIO</b>						
ANÁLISIS	COMENTARIO AUDICIÓN FLAMENCA	4.5				
ACOMPAÑAMIENTO	TEORÍA GENERAL DEL ACOMP. AL CANTE	4.5				
ACOMPAÑAMIENTO	TEORÍA GENERAL DEL ACOMP. AL BAILE	4.5				
ETNOMUSICOLOGÍA	ANTECEDENTES MÚSICA FLAMENCA	4.5				
ETNOMUSICOLOGÍA	FUNDAMENTOS DE ETNOMUSICOLOGÍA	4.5				
ETNOMUSICOLOGÍA	LA TRADICIÓN ORAL MUS. POPULAR	4.5				
LITERATURA	LITERATURA DEL ARTE FLAMENCO	4.5				
MÚSICA DEL S. XX	TENDENCIAS ESTÉTICAS EN LA CREACIÓN FLAMENCA DEL S. XX	3				
<b>MATERIAS OPTATIVAS (elegir una en 2º, 3º y 4º)</b>						
ANÁLISIS	ANÁLISIS DE LA MÚSICA ANTIGUA	4.5				
ARMONÍA	ARMONÍA APLICADA A LA GUITARRA FLAMENCA	4.5				
HISTORIA	HISTORIA DEL ARTE	4.5				
HISTORIA	HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA ANDALUZAS	4.5				
INFORMÁTICA	INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL	4.5				
INFORMÁTICA	EDICIÓN DE PARTITURAS POR ORDENADOR	4.5				
<b>ASIGNATURAS DE LIBRE CONFIGURACIÓN: (24 créditos a cursar entre 2º, 3º y 4º)</b>						
1.	_____					
2.	_____					
3.	_____					
4.	_____					
Total créditos libre configuración: _____			Fecha: _____			
			Firma: _____			

- No rellenar espacios sombreados.
- Indicar número de créditos a matricular.

Figura 97. Asignaturas del plan de estudios de Guitarra Flamenca y Flamencología del conservatorio superior de Córdoba<sup>304</sup>.

<sup>304</sup> Accesible en [www.csmcordoba.com](http://www.csmcordoba.com).



Constituye, pues, un marco exiguo para formar transcriptores preparados, no sólo en el campo del flamenco en general sino en el de su teoría musical y transcripción. Por tanto, si el centro educativo no proporciona dicha formación a nivel suficiente, los graduados finalizarán sus estudios con visibles lagunas en este campo, a no ser que complementen sus conocimientos gracias a enseñanzas no regladas, ajenas al conservatorio.

Apuntamos los motivos que se dejan entrever a raíz de este hecho. En las especialidades no flamencas de los conservatorios no existe asignatura que estudie específicamente la transcripción<sup>305</sup>, ya que la práctica totalidad de los instrumentos interpretan obras compuestas y escritas en partitura por los propios compositores. Esta asignatura no tiene, pues, razón de ser en el resto de especialidades instrumentales. Y esto es así porque estamos en un programa de estudios creado al amparo de lo que José Antonio Rodríguez (2006) denomina *eurocentrismo*:

El curriculum musical se acaba convirtiendo así la mayor parte de las veces en una selección eurocentrista de determinados contenidos, experiencias y prácticas que proporcionan a los alumnos formas concretas de conocimiento que no responden sino a los intereses de la lógica dominante<sup>306</sup>.

No podemos sino pensar que dicha visión eurocentrista deja al flamenco en un lugar indefinido: se trata de una cultura minoritaria, desde el punto de vista europeo, que ha de adaptarse a las pautas marcadas allende nuestras

---

<sup>305</sup> Tal y como se entiende en este trabajo, a tenor del apartado *Definición de transcripción: su aplicación al flamenco*.

<sup>306</sup> RODRÍGUEZ-QUILES Y GARCÍA, José Antonio. *Flamenco, pedagogía de la diferencia y formación inicial del profesorado de música*. Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº 18, 2006, p. 14.



fronteras, acentuado con el plan de Bolonia<sup>307</sup>. Ello provoca que los planes de estudios no se ajusten a la realidad del entorno (nuestro país) y que exista una grave desconexión entre los contenidos teóricos y los prácticos en las especialidades de flamenco<sup>308</sup>. Esta desconexión es ya patente desde el grado profesional, en donde las asignaturas de historia, análisis y fundamentos de composición, entre otras pertenecientes al plan de estudios de guitarra flamenca, carecen de contenido alguno vinculado a la música que nos ocupa.

Este diseño curricular deficiente al que hemos aludido no es competencia exclusiva de las especialidades de flamenco, si no que, probablemente, forma parte de un problema mayor que engloba a la educación musical general en España cuando se compara con Europa<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> En lo que se refiere a los estudios de música, es habitual aludir a Europa como centro de referencia. Músicos y profesores conceden a Europa la categoría de vanguardia musical aludiendo a su larga tradición, relevantes compositores y planes de estudio de alta calidad. Sin embargo, no debemos olvidar que el flamenco tiene su centro en nuestro país y que está por llegar el día en que España sea la referencia para los estudios oficiales de flamenco que se impartan en el resto del mundo.

<sup>308</sup> En BONILLA, Antonio, “El flamenco en las enseñanzas artísticas: El conservatorio de música da “el cante””, *La nueva Alboreá*. Numero 9. Sevilla. Junta de Andalucía. Consejería de cultura. Enero-Marzo de 2009, p, 54. El autor, reconocido profesor y doctorando de este programa, realiza un completo y actualizado análisis sobre el estado del flamenco en los conservatorios. Por nuestra parte, en HOCES ORTEGA, Rafael. “El flamenco en los conservatorios, actualidad y utilidad.” Accesible en [http://www.sulponticello.com/H001ASSP/articulo\\_dtile.asp?REVart\\_ID=186&REVnum\\_ID=10](http://www.sulponticello.com/H001ASSP/articulo_dtile.asp?REVart_ID=186&REVnum_ID=10) ponemos de relieve la necesidad de mejorar el currículo de flamenco.

<sup>309</sup> Para ampliar información, véase RODRÍGUEZ-QUILES Y GARCÍA, Jose Antonio. *Hacia un espacio europeo de educación superior. Perspectivas en el ámbito de la educación musical*. Accesible en [congreso.codoli.org/area\\_5/Rodriguez-Quiles-y-Garcia.pdf](http://congreso.codoli.org/area_5/Rodriguez-Quiles-y-Garcia.pdf) y *Competencias del*



Nos hacemos eco de las palabras de José Antonio Rodríguez (2011)<sup>310</sup> respecto al Espacio Europeo de Educación superior y su relación con los planes de estudios de las especialidades de flamenco. En primer lugar pretende “poner en alerta” a los profesionales del flamenco para que no caigan en una situación de precariedad (*precarity*):

*The performativity of music education at schools and the performativity of music teacher training at colleges have everything to do with the differential ways in which this subject becomes eligible – or not – for both social and academic recognition. In other words, at Spanish universities we have gone from a situation of hope (the last 10 years saw lots of proud talk about «emerging subjects», that is, subjects with a future in the fields of both teaching and researching which have the support of the different institutions) to a situation of precarity in the sense of*

---

*profesor y experiencias previas del alumno: Puntos de encuentro para el cambio en el Aula de Música.* Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº 13, 2004.

<sup>310</sup> RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2011): “Music Teacher Training in the European Higher Education Area: a perspective from the South”, en Kalyoncu, N.; Erice, D.; Akyüz, M. (2010): *Music and Music Education within the context of socio-cultural changes*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Nuestra propuesta de transcripción: La implementación de la educación musical en las escuelas y la implementación de la formación del docente de música en las universidades tienen mucho que ver con las formas diferenciadas en que este tema tenga derecho - o no - para el reconocimiento social y académico. En otras palabras, en las universidades españolas hemos pasado de una situación de esperanza (los últimos 10 años se habla con mucho orgullo de <<sujetos emergentes>>, es decir, sujetos con un futuro en el campo de la enseñanza y la investigación que cuentan con el apoyo de las diferentes instituciones) a una situación de precariedad en el sentido de Judith Butler (2004). De hecho, hoy en día podríamos hablar de «los sujetos precarios» en el contexto español, es decir, sujetos por los que se pretende mejorar las condiciones dentro de un sistema hostil que no les da ningún futuro en el contexto de un polémico Espacio Europeo de Educación Superior similar al que tendrán los sujetos consolidados.





*Judith Butler (2004). In fact, nowadays we could speak of »precarious subjects« within the Spanish context, i.e. subjects laying claim to better conditions within a hostile system which gives them no future in the context of a controversial European Higher Education Area similar to the one which consolidated subjects will have.*

Asimismo advierte del peligro de caer en una separación entre lo que se *quiere* y lo que se *es*.

As a consequence, even among music teachers, this situation is provoking a worrying separation between what they *want* and what they *are*, and this will of course have consequences for what music education in a multicultural democratic society should be<sup>311</sup>.

Es un hecho constatado que en los conservatorios se persigue la formación orientada, sobre todo, a la ejecución<sup>312</sup>, no a la transcripción. Las especialidades instrumentales distribuyen su carga lectiva entre asignaturas teóricas y aquellas dirigidas a la adquisición de las habilidades técnicas necesarias para la ejecución instrumental. Las no instrumentales, impartidas en el grado superior, se encaminan a la composición o la pedagogía, por tanto estrategias ajenas a la transcripción. Sólo las especialidades de etnomusicología y flamenco (en las especialidades de guitarra flamenca y flamencología) incluyen esta materia. El caso de la traslación del sonido de una grabación al papel es totalmente ajeno a la música culta por innecesario, quedando entonces circunscrito al flamenco.

---

<sup>311</sup> Nuestra propuesta de traducción: Como consecuencia de ello, incluso entre los profesores de música, esta situación está provocando una separación preocupante entre lo que quieren y lo que son, y esto por supuesto tendrá consecuencias para lo que debe ser la educación musical en una sociedad democrática multicultural.

<sup>312</sup> Especialmente, todo en el grado profesional, donde los estudios se organizan en torno a las distintas especialidades instrumentales, quedando las no instrumentales en exclusiva para el Grado Superior.



Otro de los motivos de la escasa presencia de la transcripción en los planes de estudio viene dado por la dificultad que plantea transcribir. No resulta fácil implementar este tipo de conocimientos, tanto para el profesor como para el alumno. Esta dificultad, unida al desconocimiento de la materia, provoca rechazo. Para, de entrada, contrarrestar esta aversión, consideramos necesario insistir en que las ventajas de poder escribir la música flamenca son sustanciales. Por ello, resulta beneficioso formar a los guitarristas y futuros profesores en la transcripción para promover y facilitar la tarea, evitando, al tiempo, posibles rechazos. Una buena orientación en esta etapa proporcionará nuevos expertos en transcripción que proporcionen un rico material de estudio a futuras generaciones de guitarristas y musicólogos.

Al margen de lo subrayado sobre la escasez de materias relacionadas con la transcripción, se constata un desequilibrio existente entre su presencia en los grados profesional y superior. En el currículo de Grado Profesional de guitarra flamenca no encontramos referencias directas a la transcripción. De hecho, en el grado no reza en ningún documento el vocablo *transcripción* como asignatura. Las administraciones educativas, en este sentido, no son conscientes de la importancia que tiene para un músico flamenco ser capaz de escribir su propia música. Tampoco se ha percatado de que la carga lectiva de la asignatura de transcripción en el Grado Superior sí es importante en comparación con el profesional. El cambio de grado conlleva transitar de una enseñanza que no contempla ningún contenido<sup>313</sup> a encontrar una asignatura troncal de cuatro cursos de duración. De esta suerte, el alumno se enfrenta a la

---

<sup>313</sup> Siempre con la excepción del currículo de Madrid y en aquellos marcos en los que el profesor pueda llevar a cabo. Sin embargo, la administración educativa no refleja tales contenidos, dejando su impartición a la elección del docente.



transcripción por vez primera en el Grado Superior, con el nivel de complejidad que implica esta etapa educativa. Por otra parte, el profesor se encuentra sin respaldo y sólo con su propia capacidad docente para poder introducir conceptos relacionados con la transcripción. Resulta necesario, por ello, que el profesor de Grado Profesional implemente en su programación contenidos relacionados con la transcripción a fin de ofrecer una formación lo más completa posible, orientada a evitar el fracaso del alumno en cursos posteriores y motivándolo, al tiempo, para que no abandone la tarea.

Mediante la revisión de los planes de estudio se puede comprobar si la carga lectiva es suficiente para abarcar la complejidad de la materia. Resulta necesario, además, llevar a cabo una evaluación del proceso de enseñanza-aprendizaje que arroje resultados concluyentes. Las ciencias de la educación junto con la musicología y los profesores de la especialidad son los elementos que deben consensuar las pautas para crear un sistema educativo competente que atienda a la necesidad de ofrecer una amplia formación en el campo de la transcripción.

El titulado en guitarra flamenca ha de estar formado con solvencia suficiente como para enfrentar una transcripción compleja. De esta manera, los archivos musicales de este instrumento pueden verse fuertemente incrementados, en calidad y cantidad. Al programar el currículo de guitarra flamenca (y flamencología en el Grado Superior) la administración se marca como objetivo que los guitarristas que terminen estos estudios posean una formación lo más completa posible. Esta formación ha de permitir, entre otros aspectos, que sea capaz de transcribir cualquier fragmento de guitarra flamenca.



Sin embargo, los mayores inconvenientes para lograr este objetivo radican en la exigua carga lectiva en grado profesional, sobre todo. En el nivel superior, si bien existe una asignatura dedicada a este aspecto, nos preguntamos: ¿cómo se puede formar a transcriptores de guitarra flamenca en cuatro cursos a razón de una asignatura de hora y media semanal?

La música, al contrario que las asignaturas memorísticas, no puede aprenderse en un corto período de tiempo, sino que necesita un amplio ciclo de aprendizaje para dar tiempo al cerebro a interiorizar los mecanismos necesarios para la práctica instrumental y el uso del oído. Para educarlo o para interpretar una obra musical, han de transcurrir, de hecho, cierta cantidad de años en los que adquirir las destrezas necesarias. La música es un idioma y, como tal, requiere de una continua práctica para poderse asimilar.

d) Cómo enseñar al alumno a transcribir.

Antes de proceder a aplicar el método de transcripción hemos de contar con una serie de conceptos para realizar con éxito la tarea, evitando sobrecargar o alarmar al alumno. En el epígrafe *Una cuestión sin resolver: ¿por qué existen tantas transcripciones y ningún método?* se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre la razón por la que pocos titulados se dedican a la transcripción. Ante lo arduo de la tarea de transcribir, el profesor será cauto para no inducir miedos que puedan desmotivar al alumno. Debemos, por ello, evitar crear aversiones hacia la transcripción.

Una premisa de especial relevancia es que la transcripción siempre ha de ir por debajo del nivel de la capacidad técnica del alumno. La interpretación ha sido trabajada desde el grado elemental y, por tanto, en mayor medida que la



transcripción, la cual sólo tiene sentido, en el mejor de los casos, a partir de los últimos cursos de Grado Profesional. Por tanto, no podemos pretender que el alumno sea capaz de transcribir un toque de dificultades parecidas a las de las obras que interpreta, ya que el desfase entre el nivel de interpretación y los conocimientos de transcripción es considerable<sup>314</sup>. Transcripción e interpretación deben caminar a diferentes velocidades, sin olvidar que la primera, aunque útil, constituye una herramienta que no ha de estar necesariamente ligada a la ejecución musical.

En este momento, pasamos a implementar la enseñanza de la transcripción. En el caso de la transcripción como medio<sup>315</sup>, el proceso educativo estará orientado a que el alumno adquiera destrezas de escritura musical y de comprensión en lo que hace a esquemas flamencos<sup>316</sup>, no a obtener una partitura de alto nivel completa para ser interpretada. Podemos hacer uso del método de transcripción, en este sentido, para conseguir contenidos que tengan que ver con cuestiones musicales: compases, ritmos, armonía, etc. Cuando la transcripción es un medio debemos primeramente delimitar para qué la vamos a utilizar, estableciendo así, a continuación, los mínimos exigibles.

En el caso de la transcripción como fin (grado superior), sí se pretende obtener una partitura partiendo de un sonido. Es momento de ser riguroso en la aplicación del método y exigir en el alumno una partitura completa y preparada para ser interpretada, sin olvidar el nivel en el que estemos trabajando.

---

<sup>314</sup> Recordemos que la transcripción como tal se estudia desde el grado superior. Antes contamos con la formación en lenguaje musical y dictados.

<sup>315</sup> Introduciéndolo como contenido en el grado profesional, tal y como especificamos en La aplicación del método en las enseñanzas oficiales de música. Una aplicación didáctica.

<sup>316</sup> Ritmos, escritura de técnicas, etc.



Al igual que ocurre con los dictados impartidos en los primeros cursos de los conservatorios, las transcripciones han de realizarse, en su mayoría, en clase, sobre todo al comienzo de su estudio. De esta manera, es posible adiestrar al alumno en el proceso. Resulta conveniente estar atento a los inconvenientes que puedan surgir en el propio proceso. Podemos recurrir o no a las herramientas informáticas de apoyo. Aunque las ventajas son numerosas<sup>317</sup>, encontramos varios inconvenientes para su inclusión en el aula:

- Requiere la presencia en el aula de un ordenador con tarjeta de sonido y el *software* necesario, con lo cual la compra del material puede ser cara. Este problema puede suplirse si en clase nos limitamos a transcripciones sencillas realizadas en virtud de interpretaciones del profesor, utilizando el papel como soporte.
- Resulta necesario instruir al alumno en el empleo riguroso de dichas herramientas informáticas. Pero este no es nuestro cometido y resulta inabarcable por la cantidad de tiempo que se necesita. Para resolver el problema podemos establecer líneas comunes de trabajo con el profesor de informática musical, siempre que esta asignatura se imparta en el centro.

Por ello, podemos trabajar la transcripción en clase, haciendo uso de la guitarra para interpretar el tema hasta que el alumno anote la música. Primeramente, hemos de mostrar el procedimiento a seguir. Cuando este ha sido comprendido pasamos a la práctica, realizando un seguimiento continuo del proceso. Sólo cuando el discente es capaz de realizar sencillas

---

<sup>317</sup> Véase Aspectos técnicos que dificultan la transcripción.



transcripciones en clase podemos proponer una transcripción más compleja que pueda llevar a cabo por sí mismo. Además, se pueden establecer líneas comunes de trabajo entre la asignatura de transcripción y la de informática musical.

### **El procedimiento paso a paso.**

En aras de una progresión lógica de contenidos se define una propuesta secuenciada tanto para Grado Superior como Profesional. Los contenidos se presentan ordenados en función del nivel de dificultad de escritura de cada técnica, así como de facilidad de identificación; de lo simple a lo complejo.

En esta relación se detallan los contenidos que el profesor ha de trabajar para que el alumno transcriba. Dependiendo del curso que se trate, así como del grado en el que se incardine, los fragmentos a transcribir serán de diferente dificultad y calado. Las variantes a tener en cuenta en función de cada una de las características de la música por orden de dificultad son:

- A nivel rítmico: desde la negra hasta la fusa, dejando para el final los grupos de valoración especial. Desde los compases binarios a los de 12 tiempos.
- A nivel melódico: desde las escalas mayores, menores y flamencas con sus variantes y sin alteraciones hasta escalas con el mayor número de ellas. También tienen cabida, en último lugar, las escalas hexátonas, pentatónicas y otras.



- A nivel armónico: desde acordes triada mayores y menores hasta disminuidos, semidisminuídos, séptimas, novenas, oncenas y treceñas, aumentados, de cuarta y sexta añadidas. Desde las tonalidades guitarrísticas del flamenco hasta las modernas.
- A nivel formal: desde células o motivos rítmicos simples hasta obras completas.
- A nivel técnico: desde las técnicas simples a combinaciones de dos o más de ellas.
- A nivel histórico: desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta las variables mencionadas para cada uno de los parámetros añadidos, se propone la siguiente secuenciación de contenidos a fin de aplicar el método por orden de dificultad progresiva:

- 1) Transcripción rítmica. Con guitarra tapada.
- 2) Transcripción melódica de escalas en las tonalidades típicas tradicionales.
- 3) Transcripción técnica. Se interpreta en este orden:
  - a) Golpes.
  - b) Pulgar.
  - c) Picado.
  - d) Rasgueos de un dedo.





- e) Rasgueos de dos o más dedos, abanico y redondo.
- f) Alzapúa.
- g) Trémolo.
- h) Arpeggios.
- i) Bend.
- j) Otras técnicas poco frecuentes.
  - (a) Pizzicato, armónicos, etc.
- k) Combinaciones.

4) Transcripción por palos atendiendo a los siguientes ítems:

- a) Compás:
  - i) Binario.
  - ii) Ternario.
  - iii) 12 tiempos en sus diversas variantes.
  - iv) Libres.
- b) Melodía:
  - i) Melodías por grados conjuntos con valores decrecientes de duración, desde la blanca a la semicorchea.
- c) Armonía:
  - i) Tonalidades guitarrísticas<sup>318</sup>
    - (1) Do, Mi, La y Sol mayor.
    - (2) Mi y La menor.

---

<sup>318</sup> Véase Influencia de la cejilla en la transcripción.



(3) Mi, La, Fa#, Si, Sol#, Do#, Re# flamenco.

- ii) Sin modulación.
- iii) Con modulación o bimodales.
- iv) Otras tonalidades.

d) Estilos compositivos históricos:

- i) Comienzos del Siglo XX.
- ii) Montoyismo<sup>319</sup>.
- iii) Ricardismo.
- iv) Sabiquismo.

v) Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar.

vi) Época contemporánea.

e) Textura:

- i) Monódica (hasta dos voces).
- ii) Polifónica (de tres a seis voces simultáneas).

e) La evaluación.

A nivel de evaluación resulta interesante centrarse en el proceso más que en los resultados a tenor de lo que dictó la derogada LOGSE, cuestión que ha continuado en vigor en las enseñanzas oficiales al amparo de la LOE. Por ello,

---

<sup>319</sup> El sufijo *-ismo* se utiliza aquí para definir una época en la que predomina un determinado intérprete. Así, como se sabe, el *Montoyismo*, alude al guitarrista Ramón Montoya, *Ricardismo* al Niño Ricardo y *Sabiquismo* a Sabicas.



no interesa tanto la calidad de transcripción como el esfuerzo e interés del alumno por realizarla. Debemos comprobar que ha comprendido cómo realizar el proceso y qué mecanismos existen para enfrentarse a las dificultades que puedan surgir. Al igual que en el aprendizaje del instrumento, transcribir es una habilidad que precisa una práctica continuada en aras de adquirir la suficiente precisión y fluidez necesarias en un trabajo de este elevado nivel de dificultad. No debe perseguirse conseguir dicha fluidez en una sola asignatura realizada en un único curso académico.

En primer lugar, a la hora de evaluar ha de quedar claro la diferenciación señalada entre la transcripción como fin o como medio en función del grado que curse el alumno. En el grado profesional, recordamos, la transcripción es el medio para conseguir determinados objetivos en la asignatura de Instrumento, Conjunto o Acompañamiento. Resulta común aplicar a los contenidos en la programación la categoría de finalidad cuando en realidad se definen para marcar los conceptos, hechos y actitudes que el alumno debe conocer y ejecutar para llegar a ser instrumentista. En el grado superior ya puede exigirse partituras con cierta calidad, puesto que se enseña a transcribir con el propósito de obtener partituras

A fin de evaluar la efectividad del método de transcripción se emplean diversas herramientas: encuestas de valoración de los alumnos, el profesor (y transcriptor en su caso) y el compositor; registro visual y sonoro de la interpretación de la transcripción.



f) Diseño pedagógico práctico: la enseñanza de la transcripción.

Proponemos ahora una unidad didáctica desarrollada para 1º de Grado Profesional. En ella se trabajan conceptos relacionados con la transcripción como medio, como se especifica en la misma.

## UNIDAD DIDÁCTICA. La soleá

*Asignatura:* Guitarra flamenca. 1º de Grado Profesional.

*Perfil del alumno:* 18 años con conocimientos básicos de guitarra flamenca y de lectura en relación al instrumento.

### JUSTIFICACIÓN:

La soleá es uno de los palos más representativos de la guitarra flamenca por contener todas las técnicas de ésta, de ahí la importancia de comenzar por este estilo.

### 1. OBJETIVOS.

Al finalizar la unidad el alumno/a será capaz de:

- Reconocer el estilo y sus características.
- Saber tocar de forma esquemática los elementos musicales de la soleá.
- Conocer distintas versiones de soleá y analizar audiciones comparadas.
- Leer a primera vista y escribir falsetas sencillas y breves.
- Ser consciente del cuidado del cuerpo.



## **2. CONTENIDOS.**

<b>CONCEPTOS</b>	<b>PROCEDIMIENTOS</b>	<b>ACTITUDES</b>
Elementos musicales de la soleá: compás, armonía, melodía.	Análisis sobre audiciones de las características musicales.	Apreciación y disfrute de la audición de obras y del intercambio de opiniones que los mismos susciten.
Esquemas armónico-rítmicos de distintas variantes de soleá según la tradición oral.	Interpretación de falsetas-tipo de soleá.	Interés en la utilización de la memoria.
Representación gráfica del sonido. Iniciación a la transcripción	Transcripción de falsetas sencillas de soleá.	Valorar la utilidad de la escritura musical.
El compás de soleá: técnica de rasgueo. Posibles variantes.	Práctica del ritmo de mano derecha, rasgueados.	Que el alumno acepte la práctica y el estudio consciente como único medio para dominar el ritmo de soleá.
El acompañamiento al cante: el ciclo armónico básico de la soleá.	Escuchar y analizar los acordes básicos del acompañamiento por soleá. Ejecutar el acompañamiento al cante en virtud de sencillos esquemas armónicos.	Disfrutar y valorar el cante flamenco.



### **3. METODOLOGÍA.**

El gran peso de esta unidad lo sustenta la metodología basada en la realización de ejercicios técnicos tanto ante el instrumento como al margen de éste.

Vivenciar (hacer), y teorizar (sacar conclusiones), partiendo del nivel de desarrollo del alumno, a la vez que marcamos una discrepancia óptima, promoviendo la capacidad de “aprender a aprender” y para favorecer el aprendizaje significativo.

Interés y rigor a la hora de aplicar los elementos comunes del currículo o las competencias básicas e interdisciplinariedad.

Impulsaremos la participación activa del alumno, favoreciendo la imaginación y la creatividad.

### **4. COMPETENCIAS BÁSICAS**

En esta U.D. desarrollamos la competencia artística y cultural, lingüística, del conocimiento y la interacción con el mundo físico, de aprender a aprender, autonomía e iniciativa personal y emocional.

### **5. TEMPORALIZACIÓN.**

La presente unidad didáctica está pensada para desarrollarse en el 1<sup>er</sup> trimestre, a lo largo de 2 sesiones, si bien el número final de sesiones vendrá dado por el nivel del alumno.



## **6. ACTIVIDADES.**

### **1ª sesión**

#### **1. Actividad de motivación y evaluación inicial:**

Se solicita al alumno que interprete algún fragmento de soleá o que realice una reflexión sobre sus características.

2. Revisamos algunos conceptos musicales de la soleá: modo flamenco, compás de 12 tiempos y tempo lento.
3. Aprendemos de forma teórica el compás base de soleá y sus variantes más usuales. Lo realizamos con palmas sobre grabaciones o sobre la interpretación del profesor.

El profesor escribe en la pizarra el compás de soleá y variantes para realizar con palmas:



## PALMAS POR SOLEÁ



Sobre este esquema ejecutaremos una palmada en las partes débiles y palmada y pie en los acentos. Trabajaremos para ello con audiciones de la colección “*Sólo compás*” en donde aparecen palmas y guitarra únicamente. Una vez que se ha aprendido el compás se realiza sobre una grabación normal de soleá.

- *Sólo compás*. Soleá sólo compás- Soleá con guitarra.
- *Almoraima*. Paco de Lucía. *Plaza Alta*.

Para conseguir mayor interés en el alumno intentaremos realizar rítmicas complejas tratando que éste que continúe.

Nos valdremos de esta base sobre la guitarra tapada con la mano izquierda para centrar toda la atención en la mano derecha. Podemos disponer de 5 minutos ya que con una actividad que puede requerir más atención es





conveniente no cansar en exceso. Los últimos 15 minutos de la clase se emplean en aprender o recordar los acordes que intervienen en el compás.

4. Comienza la sección instrumental de la sesión con unos ejercicios de calentamiento y estiramientos durante unos 5 minutos. De este modo, además de prepararle para el toque, le enseñamos a evitar lesiones.
5. Trabajamos falsetas apropiadas de forma progresiva.

Para ello, seguimos el siguiente procedimiento:

1. Interpretación de la falseta por parte del profesor, creando expectación para motivar al alumno.
2. Iniciar el aprendizaje siguiendo el sistema de tradición oral.
3. Esta situación crea la necesidad de transcribir la falseta para poder memorizarla fácilmente.
4. Proponer al alumno que ya la interpreta que ayude al profesor a transcribirla en la pizarra, dictando notas, ritmos y digitaciones (mediante este procedimiento conseguimos trabajar la transcripción).
5. Copia de la falseta por parte del alumno para familiarizarse con la escritura propia del flamenco.
6. Al final del aprendizaje de la falseta, el profesor la ofrece impresa.



6. Transcripción básica (en primera fase) de una falseta de soleá. El profesor interpretará una falseta corta con la técnica de pulgar, indicando al alumno que comienza en ritmo de tresillo.

## Falseta de soleá

2

### 2ª sesión:

1. Ejercicios de calentamiento y estiramientos, 5 minutos. Repasamos el compás de soleá con las palmas.
2. Visionado de un vídeo de Paco de Lucía por soleá. Anotamos los parámetros de mayor relieve para pasar a un posterior análisis.
3. Con ayuda de la guitarra y aprendemos el compás propio de la soleá, y los diferentes tipos de rasgueo que podemos usar. Nos valemos de los siguientes patrones armónicos-tipo sobre mi flamenco:

II-VI-II-I / IV-III-II-I



4. Improvisamos según los esquemas anteriores en patrón rítmico de corchea sobre la escala de mi flamenco.
5. Repaso de conceptos aprendidos en esta y la sesión presente y en la anterior (actividad de resumen).
6. **Actividades complementarias** que se pueden programar para realizar por los alumnos fuera de la clase y exponerlos más tarde en otras sesiones de trabajo:

- *Asistir a conciertos* de flamenco e identificar la soleá, justificando la identificación.
- *Realizar una pequeña transcripción* de soleá para exponerla en clase.
- *Investigar sobre la biografía* de los grandes guitarristas que han destacado por soleá.

## 7. EVALUACIÓN.

### 7.1. Criterios de evaluación.

- Identificar y describir de manera oral o escrita las cualidades de la soleá.
- Interpretar los fragmentos de soleá analizados en clase gracias a la lectura de partitura o de lo aprendido del profesor en virtud de la tradición oral.
- Ejecutar cualquier esquema de palmas
- Improvisación sobre el esquema dado.

7.2. Procedimientos, técnicas e instrumentos de evaluación. Si la evaluación constituye un proceso flexible, los procedimientos habrán de ser variados. Los instrumentos o procedimientos que emplearemos son: **Observación directa;**



**Observación indirecta; Observación de comportamientos y trabajo diario; Interpretación; Cuaderno de clase.**

7.3. Actividades de Recuperación. Para **superar** la Unidad Didáctica será necesario obtener **al menos 5 puntos de media**. Se podrá recuperar al final del trimestre.

Debemos tener en cuenta que la evaluación de esta unidad didáctica se llevará a cabo a lo largo del curso, ya que de esta manera, podremos evaluar el aprendizaje progresivo de las técnicas.

Al final de la unidad el alumno será capaz de:

- a. Identificar y reconocer la soleá en una audición.
- b. Tocar y transcribir la falseta propuesta.
- c. Ejecutar los diferentes esquemas de palmas propuestos.
- d. Saber improvisar sobre un esquema dado.

#### 8. RECURSOS Y MATERIALES DIDÁCTICOS:

- a. Grabaciones de audio y vídeo: *Sólo compás, Almoraima y Francisco Sánchez, Paco de Lucía.*
- b. Equipo de música y vídeo.
- c. Partituras y ficha de estiramientos.
- d. Clase preparada para la impartición de la asignatura.



## **2. La implementación del método en el aula de guitarra flamenca.**

El conocimiento científico ha de ser aplicado a situaciones reales para confirmar las hipótesis de partida. No tendría sentido llevar a cabo un trabajo serio sobre cómo transcribir si no encontráramos oportunidades en la vida diaria que permitan que esas partituras sean interpretadas o que el método de transcripción propuesto facilite la labor de obtención de partituras.

Llegados a este punto, relacionando nuestra labor investigadora con la docente, implementamos el método con un grupo de alumnos de 2º, 4º, 5º y 6º de Grado Profesional de la especialidad de Guitarra Flamenca del Conservatorio Profesional de Música “Pablo Sorozábal” de Puertollano (Ciudad Real). Describimos detalladamente el perfil de cada alumno con objeto de ilustrar al lector que no conozca el ámbito de estas enseñanzas así como el nivel de madurez intelectual o musical de que gozan. Además, se han detallado el nombre y apellidos de cada uno de mutuo acuerdo, con objeto de hacer constar la autoría de sus trabajos. Se ha seleccionado este grupo de alumnos en base a los siguientes criterios:

- Variedad en el grado de madurez y nivel técnico.
- Diversidad de cursos con objeto de poder observar cómo reaccionan frente a la misma partitura desde diferentes niveles.
- Facilidad y predisposición de los alumnos a realizar el trabajo (a pesar del escaso interés en la transcripción que profesan). Constatamos que este elemento ha resultado determinante en el éxito de la investigación, tal y como presuponíamos.
- Buena disposición para un seguimiento continuo; a través del trabajo en clase a razón de una hora semanal por cada alumno.



- Posibilidad de trabajar con ellos sin que inicialmente conozcan que forman parte de una investigación. Este punto resulta esencial para poder asegurar la libertad de respuesta en las encuestas. Si tienen constancia de que el profesor que va a calificarles es el que lee las encuestas, podrían inhibirse. Para esta circunstancia resulta útil que tenga lugar en el ámbito académico del conservatorio. El hecho de que exista una relación profesor-alumno, propicia que este último no plantee al primero preguntas acerca de que se impartan determinados conocimientos en clase, cuestión que podría tener lugar en el caso de clases impartidas fuera del ámbito (más aún si el alumno paga por ellas). Es necesario señalar que para incluir un mayor número de alumnos hubiera sido necesario la colaboración de otros profesores que estuvieran directamente implicados en la investigación, extremo que no ha podido conseguirse.

Para llevar a cabo una transcripción de dificultad media (como el caso de la soleá tradicional que implementaremos) con garantías mínimas se requiere que los alumnos tengan superados todos los cursos de lenguaje musical del conservatorio (6 cursos). De este modo habrán adquirido los elementos del lenguaje musical occidental necesarios. Resulta necesario subrayar que, por sí sola, la asignatura de lenguaje musical no va a proporcionarle toda la simbología necesaria para anotar cuestiones relativas al instrumento: digitación, cejillas u otros elementos. Para ello necesitará conocer la guitarra, habiéndola interpretado durante al menos otros 7 u 8 cursos de guitarra. Así habrá encontrado una cantidad apreciable de simbología, al tiempo que se habrá familiarizado con un variado número de palos y estilos compositivos y transcriptores diferentes.



En el caso de la transcripción de dificultad alta, como el caso de *Altozano*, resulta necesario que los alumnos, como mínimo, se hallen cursando el Grado Superior, o tengan estudios de musicología.

No se trata en este epígrafe de describir detalladamente la puesta en práctica del proceso general de enseñanza de la transcripción. Al contrario, vamos a centrarnos en la parte directamente relacionada con la obtención de partituras, aquella en la que los alumnos poseen ya conocimientos suficientes como para abordar una transcripción con mínimas garantías. De esta manera, cumplimos con nuestro objetivo de comprobar la utilidad y calidad del método.

### ***Muestra de estudio***

Comenzaremos delimitando el campo de estudio, definiendo el grupo de alumnos al que va dirigido, así como el contexto en que se desarrolla. Esta muestra es válida tanto para este punto como para *la implementación de las transcripciones en el aula de guitarra flamenca*, con la siguiente excepción: en nuestro estudio no hemos considerado conveniente que una alumna de 2º curso realice la transcripción, ya que no se encuentra familiarizada suficientemente con el lenguaje de la guitarra flamenca. Sin embargo, para la interpretación sí la hemos incluido en la muestra, dada su competencia.

Hemos realizado una valoración de determinados ítems relacionados con la madurez musical y técnica, así como un perfil de edad. La calificación de los ítems se entiende de la siguiente manera:

- Nulos: no tiene conocimientos sobre la cuestión o son irrelevantes para nuestro propósito.



- Escasos: cuenta con algunos conocimientos útiles.
- Medios: posee los imprescindibles.
- Altos: atesora más conocimientos de los necesarios.

○ Alumna de 2º de Grado Profesional

Pilar Serrano Serrano.

- Sexo: Mujer
- Edad: 22
- Estudios generales: Titulada en Magisterio de Educación musical. Grado profesional de guitarra clásica.
- Conocimientos de flamenco: nulos.
- Conocimientos de música: altos.
- Nivel de lectura musical: alto.

○ Alumnos de 4º de grado profesional

○ Pedro Alfonso Martínez Novella.

- Sexo: Hombre.
- Edad: 17.
- Estudios generales: 2º de Bachiller.
- Conocimientos de flamenco: medios.
- Conocimientos de música: medios.
- Nivel de lectura musical: medio.
- Conocimientos de transcripción: escasos.
- Nivel de escritura: medio.





- Álvaro Ruiz Serrano:
  - Sexo: Hombre.
  - Edad: 19.
  - Estudios generales: 2º de Magisterio de Educación Musical.
  - Conocimientos de flamenco: altos.
  - Conocimientos de música: altos.
  - Nivel de lectura musical: medio.
  - Conocimientos de transcripción: escasos.
  - Nivel de escritura: alto.
  
- Alumno de 5º de Grado Profesional  
Manuel García Rojo.
  - Sexo: hombre.
  - Edad: 21.
  - Estudios generales: 2º de Magisterio de Educación Musical.
  - Conocimientos de flamenco: medios.
  - Conocimientos de música: altos.
  - Nivel de lectura musical: medio.
  - Conocimientos de transcripción: escasos.
  - Nivel de escritura: alto.
  
- Alumnos de 6º de Grado Profesional
  - Irene Castellanos Ortiz
    - Sexo: mujer.
    - Edad: 20.
    - Estudios generales: bachillerato.



- Conocimientos de flamenco: medios.
  - Conocimientos de música: altos.
  - Nivel de lectura musical: alto.
  - Conocimientos de transcripción: escasos.
  - Nivel de escritura: alto.
- Juan Alberto Navarro
- Sexo: hombre.
  - Edad: 41.
  - Estudios generales: bachillerato.
  - Conocimientos de flamenco: altos.
  - Conocimientos de música: medios.
  - Nivel de lectura musical: bajo.
  - Conocimientos de transcripción: escasos.
  - Nivel de escritura: medio.

Como denominador común en los alumnos referidos, destacamos el escaso interés que demuestran por la labor de transcripción, así como la consideración que tienen de la partitura como una herramienta insuficiente. Tal y como señalamos anteriormente, el hecho de trabajar con alumnos oficiales y en el marco del aula permite y facilita llevar a cabo la tarea transcriptor, ya que ésta forma parte de la programación de la asignatura. De lo contrario, esta falta de interés podría hacer fracasar esta investigación.

Como muestra de la falta de motivación, sirva como ejemplo la contestación de Álvaro Ruíz a la pregunta que le formulamos antes del comienzo de este estudio:



“¿Piensas que la partitura contiene lo necesario para interpretar?

No, porque en el flamenco existen infinidad de detalles que no se pueden escribir en las partituras, y la forma de tocar de cada uno; es bueno pillar cosas de oído...”

- Enseñando a transcribir.

Como hemos podido comprobar en este trabajo, son diferentes los enfoques a la hora de realizar una transcripción<sup>320</sup>. No existe un único procedimiento válido. Según el fin al que se destine la partitura y los conocimientos de la materia, cada transcriptor elegirá como implementar el proceso. Además, son variados los modos de llevarla a cabo, a saber: mediante el instrumento o sobre el ordenador, con uso de editor de partituras o a mano, etc. Por ello y en aras de delimitar lo máximo posible nuestro objetivo, vamos a proporcionar, en primer lugar, a los alumnos la descripción del método de transcripción, solicitando de ellos que transcriban pequeños fragmentos. Se les ofrece, además, la opción de utilizar las herramientas y mecanismos que consideren necesarios: editor de partituras y de onda o papel y reproductor normal. Les mostraremos, para ello, las ventajas y desventajas del manejo de cada herramienta, a la luz del estudio realizado en este trabajo. A pesar del margen de actuación concedido, consideramos importante que sigan las indicaciones señaladas en el punto IV con objeto de facilitar el proceso y evitar posibles problemas.

En el transcurso de la enseñanza del método han surgido voces que plantean alternativas personales a la nuestra. Esto no hace sino corroborar nuestra hipótesis de la transcripción como un acto de elección personal:

---

<sup>320</sup> Véase el capítulo Tipos de transcripción.



instrumentos, elementos pertinentes, método, etc. Asimismo, deducimos que se hace necesario un acuerdo de transcriptores para consensuar el método más eficiente que se obtenga a través de un estudio detallado de dichas elecciones.

Partiremos, en fin, de una explicación teórica para continuar, más tarde, con la ilustración práctica gracias a la transcripción de un fragmento por parte del profesor. La explicación teórica no está exenta de problemas ya que la transcripción en sí es eminentemente práctica. Señalábamos, ya en la introducción de este trabajo, la dificultad de explicar el método con palabras de manera que pudiera ser comprendido sólo a través de la lectura. Por ello ha de buscarse en la exposición de contenidos la ilustración a través de un ejemplo práctico. De este modo tiene lugar una relación más directa entre teoría y práctica, aumentando el grado de comprensión. Para percatarnos de si el aprendizaje ha sido correcto, resulta imprescindible evaluar continuamente el proceso a través de la observación directa a los alumnos durante el aprendizaje.

Como objetivo deseamos que nos muestren, como mínimo, una transcripción en primera fase: una aproximación de alturas y duraciones. Les ofrecemos, como recurso, la posibilidad de elegir si desean implementar la digitación en alguna de las dos partituras. Asimismo, podrán trabajar en la tonalidad o posición que les sea más cómoda.

Para seleccionar el material de estudio tenemos en cuenta la premisa de no solicitar que transcriban una pieza completa ya que, dependiendo de su dificultad, en algunos casos extremos necesitarían tres o cuatro meses para llevarla a cabo con corrección, saliendo del objetivo marcado en este trabajo. Además, al tratar con fragmentos cortos, permitimos que el alumno se centre mejor en dicho fragmento. Como ya se ha señalado anteriormente, la *cantidad*



de música que transcriban no tiene por qué, necesariamente, ir asociada a una mejora en la calidad de las transcripciones. La facilidad en la implementación se adquiere con la práctica, pero no es imprescindible que haya un progreso de conocimientos con una mayor cantidad de transcripciones<sup>321</sup>. Pensamos, *a priori*, que la transcripción iba a ser una tarea tediosa para los alumnos. Así ha sido, hasta el punto de que algunos han optado por hacer lo mínimo, mientras que otros no han llegado a realizarla.

Otra premisa que hemos seguido es, al igual que hicimos en el capítulo *De la concepción teórica a la práctica*, la de que estén presentes dos obras de distintas épocas o estilos, una soleá tradicional por un lado y una soleá por bulerías contemporánea por otro. La primera ejecutada en la posición tradicional de Mi flamenco y la segunda en una tonalidad no guitarrística (corresponde a la pieza referida *Altozano*).

Relacionamos a continuación los fragmentos propuestos y los alumnos a los que han sido asignados. Adviértase el número de compases objeto de transcripción es menor en *Altozano*, por su dificultad manifiesta en comparación con la soleá tradicional.

### *Altozano*

- Pedro: 26 y 27.
- Álvaro: 3 y 4.

---

<sup>321</sup> Un ejemplo que ilustra este concepto es la extendida costumbre entre determinados guitarristas flamencos de estudiar viendo la televisión. De este modo, el estudio se convierte en una actividad inconsciente y por tanto no se resuelven problemas técnicos. El tiempo así invertido es útil para la práctica de mecanismos repetitivos, mas no para la resolución de problemas o aprendizajes significativos.



- Manuel: 5 y 6.
- Irene: 16 y 17.
- Alberto: 32 y 33.

### *Soleá tradicional*

- Pedro: 15 a 18.
  - Álvaro: 11 a 13.
  - Manuel: 17 y 18.
  - Irene: 8 y 9.
  - Alberto: 20, 25 y 26.
- 
- Evaluación del método.

Para comprobar la calidad del método y detectar sus posibles lagunas, diseñamos unas encuestas de evaluación que serán cumplimentadas tanto por los alumnos como por el docente-investigador. Previamente, habremos tomado las pertinentes notas de aspectos que hayan tenido lugar en el proceso de enseñanza del método, tal y como hemos señalado. De este modo no sólo evaluaremos los resultados en función de las encuestas al alumnado o la revisión de sus partituras, sino que lo haremos a través de la información obtenida gracias a las observaciones de los alumnos mientras enseñamos el método.



## ENCUESTAS

### 1. *Sobre el método de transcripción.*

**Dirigida a los alumnos transcriptores.**

Nombre: \_\_\_\_\_

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método					
Su grado de utilidad					
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.					
Grado de dificultad de la soleá tradicional.					

¿En qué puede mejorarse?

Observaciones



## 2. Sobre las partituras obtenidas por los alumnos.

- **Dirigida al profesor.**

Alumno: \_\_\_\_\_

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					
Nivel de corrección de duraciones					
Grado de correspondencia partitura-grabación					

Observaciones

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					
Nivel de corrección de duraciones					
Nivel de coherencia de la digitación					
Grado de correspondencia partitura-grabación					

Observaciones





### **Las transcripciones de los alumnos.**

Relacionamos aquí las partituras obtenidas por cada uno de los discentes mostrando, en primer lugar, la soleá tradicional y a continuación la soleá por bulerías en este orden: Pedro Alfonso Martínez, Álvaro Ruiz, Manuel García, Irene Castellanos y Juan Alberto Ramírez.



Handwritten musical score for guitar flamenco. The score is written on ten staves. The first four staves contain musical notation with various annotations. The fifth staff has the word "Pedro" written below it. The sixth staff has the word "J. J. J. J." written below it. The remaining staves are empty. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".



ALVARO RUIZ SERRANO



Handwritten musical notation for guitar, featuring three staves with notes, rests, and a signature "ALVARO RUIZ SERRANO".

The first staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a 3-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line. Above the staff, the word "SOL" is written.

The second staff continues the melody with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

The third staff features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

Below the staves, the signature "ALVARO RUIZ SERRANO" is written in capital letters.



Transcripción

1.<sup>a</sup> Solera Fácil:

2.<sup>a</sup>

Manuel García Rojo S.º G.º P.

MUSIQUE - DE 113



SOLEÁ







Handwritten musical notation for guitar flamenco, titled "SOLEA" and attributed to ALBERTO NAVARRO. The notation is written on a spiral-bound notebook page. The first system includes the tempo marking "Mi fl." and the title "SOLEA". The notation consists of four staves of music, with the first staff featuring a 12/4 time signature. The music is written in treble clef and includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation is handwritten and includes some annotations such as "P." (piano) and "amli" (ampliación). The page is numbered 428 at the bottom right.







## **Resultado de las encuestas.**

Las encuestas han constituido el instrumento principal de recopilación de información. Sin embargo, hemos señalado que, en numerosas ocasiones durante la enseñanza del método o en el transcurso de las clases habituales, los alumnos han proporcionado más información verbal que sobre el papel, de ahí que hayamos considerado reflejar en este trabajo dicha información.

Destacamos, en este sentido, la imposibilidad de realizar la transcripción de *Altozano* por parte del alumno de 4º Pedro Alfonso. Una conversación detenida ha puesto de manifiesto su incapacidad para abordarla, aludiendo a su complejidad rítmica y lo extraño de la tonalidad.

### *A los alumnos*

Respecto a la eficiencia del método y su grado de utilidad, en su mayoría coinciden en otorgarle altos valores. La mayor parte de las respuestas se encuentran en torno al índice número cuatro o cinco.

En lo que se refiere a la dificultad, expresan una diferencia notable entre la soleá tradicional y *Altozano*. Constatan que la primera ha sido relativamente sencilla<sup>322</sup>, pudiendo realizarla en un corto período de tiempo e incluso sin necesidad de herramientas informáticas. En la segunda, sin embargo, han encontrado numerosas dificultades, sobre todo en cuestiones rítmicas, precisamente el aspecto más complejo que presenta esta pieza. Observando

---

<sup>322</sup> A pesar de algunos errores que hemos encontrado, fruto del cansancio o de la “ley del mínimo esfuerzo”, esto es, hacer el trabajo para aprobar, sin buscar la calidad óptima.



detenidamente las partituras, podemos observar como se trata de la transcripción en la que más variación hay entre todas las partituras presentadas.

La claqueta es un tema recurrente en la transcripción de *Altozano*, ya que consideran su presencia una molestia más que una ayuda.

### *Nuestra encuesta*

Resulta especialmente interesante la solución de tonalidades diferentes que se da en la segunda obra, sobre la cual no se facilitó más información que la propia grabación. En el caso de Juan Alberto, la selección de la tonalidad de La flamenco se explica por la familiaridad del alumno con esta. Tal hecho confirma nuestra teoría de la facilidad que tienen las obras escritas en tonalidades tradicionales de ser transcritas o interpretadas frente a las que están basadas en tonalidades no guitarrísticas.

Comparando los originales con estos modelos, podemos observar un hecho frecuente: unas notas se omiten mientras que otras que no existen se escriben, lo que viene a confirmar nuestra teoría de que el cerebro oye “lo que quiere oír” y no lo que realmente se escucha. Nos hemos asegurado de que esta cuestión no tuviera que ver con una elección de elementos pertinentes. Se puede omitir una nota si es considerada no pertinente, pero no se puede escribir una nota no existente sin justificación. Por ello, las revisiones de las partituras son imprescindibles. Encontramos un ejemplo de omisión y añadido fácilmente constatable en la transcripción de Álvaro Ruíz, en el final del compás número dos de la soleá tradicional.



La escritura a dos voces todavía puede mejorarse, especificando de forma más concreta la duración de los bajos, ya que, en aquellos en los que su duración excede una negra, la tendencia normal es a optar por la negra en lugar de blanca u otras figuraciones más largas. Podemos analizar este caso en el final del primer sistema de la partitura por parte de Pedro Alfonso.

Las digitaciones son, en general, de buena calidad. Ello se debe a que han recurrido a la interpretación en la guitarra para implementarlas. Si no hubieran sido guitarristas, probablemente no les hubiera sido posible realizar una digitación de este calado.

Donde encontramos mayor variación entre nuestra propuesta y la de los alumnos es, precisamente, en *Altozano*, por tratarse esta de una obra que supera con creces la dificultad de la soleá tradicional. Dentro de esta, la mayor diferencia es aquella que viene marcada por la rítmica. Proponemos al lector la partitura de Irene Castellanos, en donde la dificultad rítmica, unida a la presencia de la claqueta, provoca dos versiones sobre las que la alumna no puede decidirse.

En definitiva, podemos destacar las siguientes reflexiones:

- No tiene lugar una solución única para cada transcripción dado que existen diferentes elecciones de compás, ritmo y tonalidad. En las alturas se percibe mayor consenso que en las duraciones.
- Cada transcriptor (alumno) decide qué herramientas y qué pasos va a efectuar para la transcripción en función de sus conocimientos previos. El método no es único ni universal, pero



le proporciona la posibilidad de seguir su camino y evitar problemas o encontrar soluciones a estos.

- La dificultad mayor en la transcripción de la guitarra flamenca estriba en el ritmo.
- Se necesita una amplia formación (estudios de Grado Superior de Música o Musicología) para implementar cualquier transcripción con solvencia. Si los alumnos se hubieran enfrentado a la transcripción en fase final de *Altozano*, las probabilidades de fracaso hubieran sido bastante altas.

### **3. La implementación de las transcripciones en el aula de guitarra flamenca.**

Son dos los motivos que nos impulsan a escribir este apartado: por un lado, la posibilidad de poder comprobar la calidad de nuestras transcripciones gracias a la interpretación llevada a cabo por personas ajenas a la composición; por otro, comprobar la utilidad, en las enseñanzas oficiales impartidas en los conservatorios, de los conocimientos adquiridos en virtud del manejo de transcripciones. Ponemos en práctica las partituras obtenidas en un ejercicio práctico de transcripciones interpretadas por alumnos.

En esta actividad, vamos a utilizar algunas de las transcripciones obtenidas con el grupo de alumnos indicado en el punto anterior. En función de la dificultad de las obras que les vamos a proporcionar se seleccionan alumnos de unos u otros cursos. En el caso de la obra de Paco Escobar la dificultad está



sobre todo a nivel de lectura, cuestión en la que los guitarristas flamencos suelen tener más lagunas ya que hemos comprobado que requiere un estudio continuamente apoyado por el profesor a través de la clase individual de instrumento<sup>323</sup>. Además, está compuesta en una posición no guitarrística, sol flamenco (con una modulación a do flamenco), con lo que a la dificultad de lectura se suma la de encontrarse en un espacio poco conocido.

Para realizar un estudio sistemático lo más objetivo posible, resulta importante señalar, al hilo de lo ya indicado en la selección de la muestra de estudio, que hemos puesto especial cuidado en que el alumno no descubra que somos los autores de la transcripción y de la investigación. Si esto ocurriese, podría sentirse obligado a cambiar su valoración de la partitura y falsear los datos, pensando, en fin, en sus calificaciones. Por ello se ha planteado a los discentes que han de interpretar una pieza de la que no saben nada, ni de su autor ni de su transcriptor.

Las obras a interpretar en este ejercicio con los alumnos son: *Altozano*, *Silencio de alegrías* y *Soleá tradicional*. Al igual que en el punto anterior, se trata principalmente de fragmentos de obras, excepto la soleá tradicional, por los motivos ya aludidos. Además, el hecho de que se interprete un fragmento en vez de una obra permite que el alumno lo realice mejor, al concentrar sus esfuerzos solo en los períodos armónico-rítmicos seleccionados<sup>324</sup>. El estudio es, en consecuencia, más intensivo y eficaz.

Adjuntamos, primeramente, la partitura del *Silencio de alegrías*:

---

<sup>323</sup> Véase Transcribir en cifra o notación musical.

<sup>324</sup> Sobre todo en casos como *Altozano*, por su manifiesta dificultad.





Especificamos aquí cómo han sido distribuidas las distintas obras entre los alumnos:

### *Altozano*

- Pedro Alfonso Martínez (4º): compases 1 a 15.
- Manuel García (5º): 22 a 31.

### *Soleá tradicional y silencio de alegrías.*

- Todos los alumnos interpretan estas obras completas.
- Procedimiento para la interpretación

El proceso resulta sencillo, distribuyéndose en tres pasos: primera lectura de la partitura, estudio en casa e interpretación de cara a la evaluación. El primer paso consiste en facilitarles la partitura para que la estudien. Comenzamos la lectura en la clase de instrumento para prestarles el apoyo que necesitan, pues es en este preciso momento cuando surgen las dudas<sup>325</sup>. Nuestra experiencia como docentes nos dice que si dejamos que los alumnos lean solos en casa, lo más probable es que acudan con errores que conllevarán, a la postre, una pérdida del tiempo que hayan invertido así como una dilatación de la investigación. Además, en la clase posterior habrán de ser subsanados, con lo cual retrasamos aún más el proceso.

---

<sup>325</sup> En todos los casos han existido dudas que van desde el lugar en el diapasón donde se encuentra una nota o cómo se mide el ritmo en un determinado pasaje, hasta el significado de un símbolo concreto.





En primer lugar, se les advierte que pueden encontrar algún error o faltar alguna indicación y que, cuando esto ocurra, deben intentar subsanarlo sobre la partitura y sobre el instrumento<sup>326</sup> antes de que nosotros les ofrezcamos la solución. Cuando en clase se formule una pregunta relacionada con la interpretación de la partitura, hemos de dejar tiempo para que el alumno explore, por sí mismo, la respuesta. De este modo, evaluamos su *modus operandi* en el montaje de la obra y recabamos, a la par, más información sobre la calidad de la partitura (es decir, si contiene la información necesaria) al tiempo que fomentamos el aprendizaje por descubrimiento. También les pediremos que anoten cualquier idea que les sirva de ayuda a la interpretación y memorización para, de esta manera, comparar las anotaciones de la partitura del alumno con nuestra original, percatándonos de si contribuye con datos nuevos o pone de manifiesto la falta de indicaciones. Será entonces cuando ofreceremos la solución a las dudas que hayan surgido. Muy importante es, en la medida de lo posible, evitar que los alumnos accedan a la grabación, ya que con ella pueden utilizar el oído para aprenderla.

Una vez resueltas las dudas, seguidamente proponemos el estudio de la partitura en casa, poniendo especial énfasis en las anotaciones de dudas y reglas mnemotécnicas de memorización. Esperaremos un tiempo proporcional a la dificultad de la obra para que pueda tenerla implementada con unas mínimas garantías a fin de proceder a evaluar la calidad del toque.

---

<sup>326</sup> Es decir, buscando la solución no sólo desde el razonamiento musical, sino desde el uso del instrumento como herramienta de comprobación de cualquier idea.



Guitarra flamenca

Capo I

$\text{♩} = 145$

*con alma y brio*

The musical score is written for guitar flamenco, featuring five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 12/4. The tempo is marked as  $\text{♩} = 145$ . The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first staff is marked with *con alma y brio*. The second staff has a measure marked with a circled '2'. The third staff has a measure marked with a circled '3'. The fourth staff has a measure marked with a circled '4'. The fifth staff has a measure marked with a circled '5'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first staff is marked with *con alma y brio*. The second staff has a measure marked with a circled '2'. The third staff has a measure marked with a circled '3'. The fourth staff has a measure marked with a circled '4'. The fifth staff has a measure marked with a circled '5'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 98. En esta partitura, vemos las indicaciones que realizó Pedro Alfonso en *Altozano* para comprender y memorizar el discurso rítmico de la obra. Las numerosas anotaciones, principalmente a nivel rítmico, confirman nuestra hipótesis sobre la dificultad de esta partitura.



### *Evaluación*

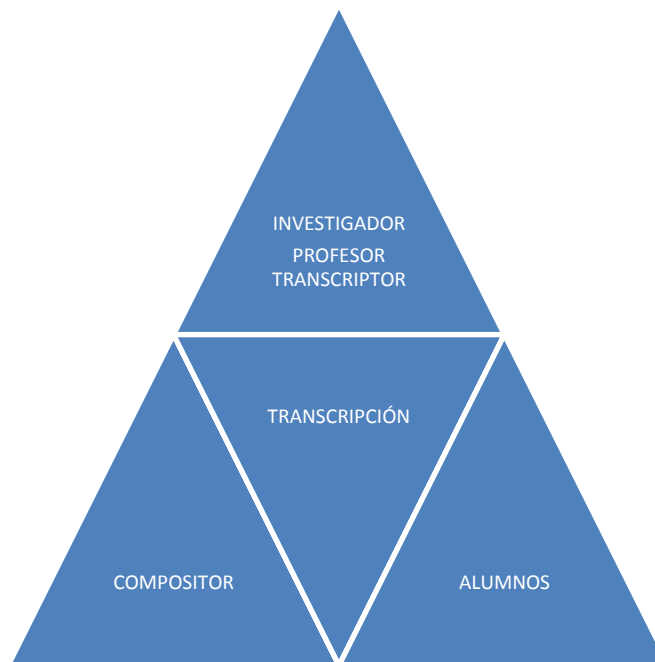
Como ya indicábamos al comienzo del capítulo, hemos querido validar el resultado final de las transcripciones que hemos realizado. Éste no tendría valor si cuando facilitásemos nuestra transcripción a un guitarrista con la formación de solfeo y técnica necesaria observásemos que no puede leerla o ejecutarla correctamente por deficiencias en la misma.

Para comprobar el grado de similitud entre la pieza original y la interpretada por los alumnos vamos a utilizar unas tablas de valoración. La encuesta será cumplimentada por el profesor-transcriptor, el alumno y el compositor<sup>327</sup>. Así, los datos obtenidos en las transcripciones que hemos realizado son contrastados por tres sujetos diferentes. Haremos una adaptación de la técnica de recogida de datos conocida en las ciencias sociales como *triangulación*<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Siempre que existan estos tres elementos, ya que algunas de las transcripciones realizadas son de autor desconocido y, por tanto, no resulta posible la evaluación del compositor.

<sup>328</sup> Se puede ampliar información en <http://www.madrimasd.org/revista/revista31/tribuna/tribuna2.asp>



**Figura 99 . Nuestro esquema de la técnica de la triangulación.**

El esquema señalado en la figura funciona de la siguiente manera: en primer lugar, hemos señalado en el centro la transcripción realizada como el objeto principal de nuestro estudio. Ha sido creada por nosotros (investigador-profesor-transcriptor), posteriormente ha sido interpretada por los alumnos los cuales, a su vez, rellenan una encuesta sobre determinados ítems. Dicha interpretación es revisada de nuevo por nosotros, anotando el grado de correspondencia entre la transcripción y el audio original, al tiempo que efectuando las oportunas correcciones. Por último ahora es el compositor quien va a comprobar las interpretaciones de los alumnos, rellorando la pertinente encuesta. De este modo proporciona información al investigador sobre la calidad de la transcripción.

Mediante este continuo cruce de datos entre alumnos, compositor y transcriptor, nos aseguramos que la evaluación de la calidad del trabajo sea medida por distintos agentes, cada uno de los cuales tiene una óptica diferente



a la de los demás. En el caso del compositor de *Altozano*, Paco Escobar, se realiza una grabación de vídeo para permitir que pueda comprobar el grado de correspondencia con su interpretación<sup>329</sup>.

En el cuestionario de alumnos pediremos, entre otros parámetros, que comparen la grabación original del tema (o interpretación del profesor en su caso) con la que ellos han ejecutado. De esta suerte recabamos datos sobre su opinión acerca de la calidad y utilidad de la partitura.

Tras obtener los resultados de las encuestas, así como las sugerencias dadas por el compositor o los alumnos, se lleva a cabo un estudio para determinar los aspectos que han de ser modificados en la partitura.

En cualquier caso, según hemos señalado, no debemos olvidar que a la hora de cumplimentar la encuesta, el indicador de mayor calado es la correcta interpretación de alturas y duraciones<sup>330</sup>. La importancia de la primera fase en la transcripción es tal que permite un alto grado de similitud entre la composición y la interpretación sin necesidad de otros elementos que aportan sólo una mínima parte al conjunto total. En segundo lugar de importancia quedan el resto de elementos, ya que estos no influyen sobre aspectos esenciales de la música, sino que lo hacen sobre cuestiones afines: volumen, velocidad, técnica y carácter.

---

<sup>329</sup> Se infiere que el compositor no ha estado presente en el proceso de enseñanza-aprendizaje (no es necesario) y que tampoco lo está en el momento del resultado final. La videograbación posibilita dicha revisión.

<sup>330</sup> Véase El proceso de transcripción propiamente dicho.



## ENCUESTAS

### 1. *Sobre las partituras para interpretar*

**Dirigida a alumnos (modelo).**

- *Obra.*

Nombre: \_\_\_\_\_

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					
Grado de comprensión de la simbología					
Grado de correspondencia partitura-grabación					
Dificultad de lectura					
Dificultad de ejecución					
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?

¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones



*Sobre la interpretación de los alumnos (a través del vídeo)*

### **Dirigida al compositor y profesor**

#### **Compositor. (modelo)**

Alumno: \_\_\_\_\_

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					
Nivel de corrección de duraciones					
Grado de correspondencia entre la interpretación del alumno y la grabación					

Observaciones



**Dirigida al transcriptor (sobre las interpretaciones de las tres obras)**

- *Obra*

Alumno: \_\_\_\_\_

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					
Nivel de corrección de duraciones					
Nivel de coherencia de la digitación					
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					
Grado de correspondencia partitura-grabación					

Observaciones





### **Resultado de las encuestas.**

Analizando los resultados de las encuestas y, como indicábamos en el punto anterior, de los comentarios que hemos recogido de los alumnos y el compositor, obtenemos los siguientes resultados:

- Las alturas y duraciones han sido interpretadas correctamente en prácticamente todos los casos, situándose, por tanto, en valores de cuatro y cinco.
- Las digitaciones han sido entendidas por los alumnos, en general, sin ningún problema. Sea como fuere, han hecho algunas modificaciones a la hora de la interpretación. Además, la forma de tocar de cada guitarrista es muy diferente.
- Asimismo, se han comprendido con facilidad las indicaciones de expresión.
- La calidad de presentación de las partituras contempla valores entre *alto* y *muy alto*.
- El grado de comprensión de la simbología también alcanza valores altos. Sin embargo, en el caso de *Altozano*, cae ligeramente su valoración, dado que la dificultad de la obra conlleva mayor cantidad de símbolos.
- La dificultad de lectura se sitúa en valores bajos y medios, sobre todo en la soleá tradicional y el silencio de alegrías, al contrario que en *Altozano*.



- Coinciden en la validez de las partituras para ser interpretadas sin necesidad de la grabación. Sin embargo, aluden a la audición como una herramienta de apoyo para la interpretación.
- El mayor grado de correspondencia partitura-grabación se encuentra en la soleá tradicional y el silencio de alegrías.
- En todos los casos, el aspecto rítmico es el más difícil de interpretar.
- Las indicaciones de dinámica, agógica y articulaciones son escasamente seguidas por los alumnos.
- La diferencia entre las interpretaciones de la soleá tradicional y alegrías frente a *Altozano* es ostensible. Alegan mayor dificultad en esta última.
- Respecto a las partituras, Álvaro Ruiz propone mejorar los diagramas de acordes presentados. Por su parte, Juan Alberto Navarro sugiere añadir el cifrado. Incluso en los guitarristas con formación en el lenguaje musical occidental prefieren la presentación de cifra y música al mismo tiempo o la presencia de los dibujos de los acordes.

### *El compositor*

Analizando la encuesta del compositor y los comentarios, a raíz del visionado de los vídeos de los alumnos, constatamos que las alturas y duraciones se encuentran en torno a valores medios-altos. El primer alumno, que ha trabajado con mayor intensidad, se aproxima en mayor medida a la rítmica de la obra, como decimos el aspecto más complejo del flamenco en



general y de la guitarra flamenca en particular. Nos ha señalado, fuera de la encuesta, que las digitaciones cambian ligeramente respecto a las que el realiza en su propuesta. Como hemos indicado anteriormente, hemos creído conveniente que el alumno proponga su propia digitación. De este modo, facilitamos su interpretación de la obra.



La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica. Rafael Hoces Ortega.

---



## **VIII.**

### **CONCLUSIONES.**



Para alcanzar el objetivo principal propuesto en este proyecto de investigación, a saber, implementar un método de transcripción aplicado a la guitarra flamenca, partimos de un planteamiento de trabajo que ha dado sus frutos tal y como a continuación presentamos de manera resumida y ordenada. Desde un primer momento queremos dejar claro que se trata de un trabajo que plantea mayores interrogantes que respuestas, dado lo amplio de su objetivo, pero que desde el planteamiento de estos interrogantes, espera ser motivación para futuras investigaciones.

En efecto, a la vista de la exposición precedente, existen transcripciones que atestiguan la posibilidad de escribir la música flamenca en sus tres manifestaciones: guitarra, canto y baile (están muy próximas al sonido que representan). Ha sido este uno de los principales pilares en los que nos hemos apoyado con vistas a afrontar la metodología transcriptor para guitarra flamenca. Así queda probado en los trabajos objeto de nuestro análisis. Sin este precedente, el planteamiento inicial del trabajo podría haber sido sustancialmente diferente.

La necesidad de transcribir el flamenco se infiere claramente a la luz de los testimonios de los estudiosos e intérpretes: es necesario *salvaguardar* nuestra música, *enseñarla* y *difundirla* como patrimonio cultural. En estos enunciados, las transcripciones desempeñan un papel más importante aún que las propias grabaciones, ya que su escritura facilita la interpretación a un músico de cualquier país, tomando como referente mundial el lenguaje musical occidental.

Artistas, flamencólogos y musicólogos han aludido a la dificultad, casi imposibilidad, de transcribir el flamenco, sobre todo en lo que se refiere al canto. Deducimos que por falta de conocimiento del lenguaje musical, así como



por el respeto que profesan hacia este arte. Otros investigadores, a su vez, pertenecientes al ámbito de la música clásica y del flamenco han defendido la transcripción como un procedimiento factible. Es en las aportaciones de estos últimos en quienes nos hemos basado para realizar el marco teórico y estado de la cuestión. Asimismo, las partituras y métodos de guitarra flamenca han supuesto un importante material de apoyo. Por último, las indagaciones realizadas en el marco de los conservatorios de música y danza, fruto de nuestra actividad profesional, han supuesto importantes aportaciones en el campo, especialmente, de la transcripción del baile y la guitarra.

Durante nuestro periplo, se han sometido a análisis los sistemas de notación más empleados en las transcripciones de guitarra flamenca (cifrado y solfeo), así como otros lenguajes propuestos por los investigadores de otras músicas ajenas al flamenco. Se ha demostrado, al tiempo, la utilidad del lenguaje musical occidental frente a otros sistemas, en tanto que ha quedado clara la insuficiencia del mismo para transcribir el canto flamenco con rigor. En este contexto, han sido varios los intentos de transcribir empleando, para ello, una nueva simbología con diferentes resultados, pero todavía sin acordar puntos en común de cara a un nuevo sistema de notación o a ampliar el ya existente. En el caso de la guitarra flamenca, es necesario, pues, añadir al sistema de notación occidental cierta normativa de transcripción que especifique cómo han de escribirse las distintas técnicas. En ningún caso de los estudiados hemos podido apreciar que otro sistema distinto del lenguaje musical sea más apropiado para la representación de los sonidos sobre el papel.

En el estudio de los métodos y partituras existentes hemos puesto de manifiesto la necesidad que tienen de ser más precisos y completos, en aras de ser entendidos e interpretados con mayor fidelidad. Las partituras con



insuficientes anotaciones no permiten el trabajo correcto en los conservatorios, teniendo que acudir a las grabaciones originales en la mayoría de los casos para acceder a cuestiones agógicas o dinámicas. Por ello se ha pretendido elevar las partituras flamencas a la misma categoría que las del resto de instrumentos de los conservatorios, siguiendo el criterio de calidad. En estos momentos en los que la guitarra esta extendiéndose en los lugares donde la partitura tiene sentido completo, es hora de plantear la necesidad de compilar un *corpus* de transcripciones amplio y suficientemente válido.

De otro lado, concluimos que para la transcripción de la guitarra flamenca, son necesarios amplios conocimientos en el campo de la teoría musical general y especialmente en lo que concierne al flamenco. Ello nos va a permitir conocer, de entrada, las características que ostenta la obra que vamos a realizar. Por ello, si se trata de una bulería, podemos presuponer que requerirá un compás de doce tiempos y que estará en modo flamenco, con las variantes lógicas que pueden tener lugar en este palo.

Pensamos que atender esta premisa inicial facilita la tarea al poder seleccionar rápidamente el compás y la armadura. Un músico sin conocimientos debería analizar detenidamente el compás, modo, armonía y melodía para definir el palo de que se trate, pero si no conoce los estilos flamencos, no le bastará con consultar algún manual donde se detallen sus características musicales.

Si además de la teoría musical del flamenco el transcriptor domina la guitarra, entonces el conocimiento de las posiciones de mano izquierda, técnicas... de cada palo hará menos ardua su labor a la hora de abordar las digitaciones. La teoría del flamenco presenta dificultades añadidas a una





transcripción de músicas creadas al amparo de los cánones occidentales; son dificultades, en efecto, que atañen a la propia idiosincrasia del flamenco y que hacen de esta música un género difícil de clasificar y estudiar con precisión milimétrica.

El capítulo cuarto, como núcleo medular del proyecto, viene a responder a nuestra necesidad de ofrecer un método de transcripción del flamenco, desarrollado tras el estudio teórico pertinente y la transcripción de numerosas grabaciones de distinta índole. Se ha de partir, para ello, de una rigurosa programación de trabajo, marcando los pasos minuciosamente en aras de implementar al máximo el proceso. Por ello, hemos especificado secuencialmente el procedimiento a seguir desde que se plantea la transcripción de una grabación hasta que se obtiene el resultado final.

En estas páginas se ha puesto de manifiesto cómo la guitarra flamenca es un instrumento cuya técnica resulta difícil de transcribir por su complejidad, variedad y rapidez en la interpretación. Han sido (y están siendo) numerosas las formas de escribirla, con diferentes resultados. Por ello es importante dedicar un capítulo a la transcripción y notación técnica que parta de un estudio de las propuestas realizadas, atendiendo a su relevancia, para desembocar en una propuesta razonada. De esta manera, se afronta la tarea de la escritura con la garantía de que todas las técnicas han sido definidas y anotadas, proporcionando la totalidad del estudio necesario para llevar a cabo una implementación de partituras. Cada técnica requiere de una simbología completa para indicar claramente al intérprete cómo ha de ejecutarla. Entre las técnicas de mayor complejidad se encuentran los rasgueos, el alzapúa o los picados. La variedad es tal que algunas como el golpe requieren diferentes símbolos para sus variantes.



En este sentido, son numerosas las partituras de guitarra flamenca que adolecen de la simbología necesaria, y cuyas indicaciones, por ejemplo, sobre digitación y otros aspectos resultan incompletas. Este hecho supone un obstáculo para aquellos que se aproximan a la interpretación o el análisis del flamenco desde la partitura, puesto que esta no contiene los elementos imprescindibles para su correcta decodificación. En este orden de cosas, resulta necesario dotar a las partituras para guitarra flamenca de las correspondientes indicaciones de expresión que ejecuta el compositor. El argumento, ampliamente extendido, que aboga porque sea el propio guitarrista quien imprima su expresividad o que llegue a esta gracias a la audición no tiene razón de ser cuando se presenta una partitura completa. Todos los aspectos anotables de la música flamenca deben verse reflejados para conseguir equiparar su notación a las partituras de otros instrumentos de la música clásica.

Resulta necesario, en definitiva, reclamar la presencia en las partituras para guitarra flamenca de las indicaciones necesarias para la interpretación, de modo que un guitarrista que proceda de cualquier música ajena a la nuestra, pueda interpretarla adecuadamente. No es suficiente, por tanto, indicar las alturas y duraciones, como ocurre en la mayoría de partituras existentes en el mercado actualmente. Es clara nuestra intención de elevar las partituras de guitarra flamenca al mismo nivel que, por ejemplo, la guitarra clásica, en cuanto a grado de calidad de la notación, más aún en estos tiempos en los que este instrumento se encuentra incardinado en los planes oficiales de los conservatorios de música, lugar en donde las partituras adquieren su máxima utilidad.

A fin de llegar a proponer el método de transcripción referido, se ha realizado un estudio sistemático de aspectos musicales y técnicos que dificultan



la transcripción. De este modo, se evitan errores en la aplicación metodológica al tiempo que se prepara al transcriptor que acude a nuestro trabajo para que resuelva estos problemas con facilidad. Sobre este particular, también se ha dedicado un apartado específico a los denominados “toques libres” por su especial caracterización genérica, lo cual nos lleva a encontrar dificultades especiales como son la de anotar ritmos en base a la no existencia de un compás. En el mismo se indica el procedimiento a seguir cuando nos enfrentamos a este tipo de obras.

Además, teniendo en cuenta las herramientas informáticas utilizadas en el proceso de investigación, se ha dedicado un capítulo al estudio de las nuevas tecnologías. Estas suponen, de hecho, una parte importante de la transcripción y, por tanto, de nuestro trabajo, conformando el capítulo quinto, ya que facilitan la tarea y reducen ostensiblemente el tiempo necesario. Se han analizado, en este sentido, las herramientas usadas en este trabajo constatando, por un lado que la utilidad de los editores de onda y de partituras resulta indiscutible; por otro, a la luz de los datos aportados por los programas que efectúan las denominadas *transcripciones automáticas*, sometidos al proceso de algunas de las transcripciones manuales con las que hemos trabajado, concluimos que todavía no se encuentran lo suficientemente avanzados como para mostrar resultados útiles y definidos. Es posible que el proceso obtenido en este proyecto de investigación pueda ser de utilidad para los programadores de cara a crear un *software* nuevo capaz de transcribir con un nivel mínimo de fiabilidad.

En cualquier caso, las nuevas tecnologías empleadas en el ámbito de la transcripción presentan más ventajas que inconvenientes, como son reducir el tiempo y esfuerzo necesario, a la vez que se aumenta el grado de precisión; por



ello, son siempre una ventaja, cuando se superan las dificultades iniciales relacionadas con el manejo de los programas.

De otro lado, hemos analizado la diferencia entre una transcripción rigurosa y otra orientada a la interpretación, la cual definimos como *didáctica*. La primera tiene como fin el estudio musicológico por lo que debe incluir la mayor cantidad de símbolos posible a tenor de los datos que precise el investigador. Cuanta más información se ofrezca, más aspectos musicales podrán ser estudiados. La segunda está orientada, en cambio, a la interpretación. Por ello debe cuidarse más la calidad de la presentación, facilitar la escritura, eliminando elementos que no aporten datos relevantes para la ejecución, e incluir los aspectos relacionados con la dinámica, agógica, digitación y carácter. En definitiva, están presentes las modificaciones y ampliaciones sobre la primera fase de la transcripción (la que presenta solo las alturas y duraciones) necesarias a fin de facilitar la ejecución.

Un trabajo de esta naturaleza requiere un rico número de ejemplos gráficos y sonoros para ilustrar los conceptos que en él se describen. Tal es su importancia que dedicamos un bloque íntegro, el VI, a exponer sendos ejemplos prácticos de cómo hemos llevado a cabo nuestras transcripciones. De esta manera, el investigador puede comprobar los resultados y comprender, paso a paso, el funcionamiento del proceso. Los casos comprenden dos obras representativas: por un lado una soleá tradicional, en una posición guitarrística, por otro; *Altozano*, soleá por bulerías de corte contemporáneo. La diferencia de dificultad en la transcripción entre ellas es tal que permite mostrar casos muy variados al lector. Tomando estas obras como paradigma, hemos descrito minuciosamente cómo resolver los problemas que encontramos en su transcripción.



En nuestra doble vertiente de investigadores y docentes, hemos considerado necesario también estudiar las vías para implementar el método y sus frutos en el aula. Pensamos que esta investigación ha de ser útil para la aplicación en los estudios oficiales de guitarra flamenca, que se encuentran necesitados de material didáctico en el campo de la transcripción, ya que no existen, como señalábamos, tratados sobre este asunto. Por ello, dedicamos un capítulo a la perspectiva didáctica de la transcripción. En él se encuentra tanto el tratamiento de la transcripción en el Grado Profesional como en el Superior. En este sendero, se exponen los resultados obtenidos, por añadidura, en dos líneas de trabajo: el método de transcripción en clase y la interpretación de nuestras transcripciones. En el primero se transmiten conocimientos orientados a que los alumnos aprendan a transcribir, en el segundo, utilizamos las transcripciones obtenidas para que puedan interpretarlas.

Se ha llevado a cabo un trabajo de campo con alumnos que ha puesto de manifiesto una falta clara de motivación de cara a la realización de transcripciones, así como la dificultad de abordar transcripciones medianamente complejas con la formación recibida en los estudios de Grado Elemental y Profesional. En definitiva, los resultados obtenidos en este capítulo con las transcripciones e interpretaciones de los alumnos corroboran las hipótesis formuladas a la luz de nuestras formulaciones teóricas previas.

Constatamos que los contenidos relacionados con la transcripción incardinados en el sistema educativo son de escasa relevancia, sobre todo en lo que concierne al Grado Profesional de música. Esta formación, a nuestro entender, incompleta, provoca que el número de expertos en la materia sea reducido. Una revisión en el currículo es imprescindible para solventar este problema.



Esperamos que nuestra modesta contribución al campo de la transcripción del flamenco sirva como alentador estímulo para futuras investigaciones. Durante este proceso, ha estado siempre en nuestro ánimo proporcionar material de estudio con vistas a la reflexión. Por ello, hemos procurado aportar las herramientas necesarias en aras de implementar la transcripción de la manera más rentable y eficiente posible. Consideramos, de hecho, que el estudio de la música flamenca en general merecería más atención por parte de los investigadores, sobre todo en lo relativo a la transcripción del cante, baile y toque. Resulta necesario, y diríamos que de forma urgente, una reunión internacional de expertos en transcripción musical para establecer un lenguaje común y universal, fruto de disertaciones científicas. En tanto no lo hagamos, la dispersión de “dialectos” musicales provocará que en cada nuevo compositor que se aborde se necesite aprender una nueva simbología para poder interpretar con corrección las partituras propuestas. En este trabajo se ha tratado de conciliar los métodos de los autores más relevantes en una clara intención de conectar con la realidad existente y ofrecer, por ende, una solución global (en lo concerniente a la notación musical occidental). Sin embargo, somos conscientes de que estas soluciones globales pasan por un continuado intercambio de ideas en aras de emitir fórmulas universales.

Creemos, en fin, que la envergadura de este campo de investigación implica un trabajo mayor, más profundo y con más recursos materiales y personales. Este trabajo es, según nuestro deseo, un inicio a lo que debería ser una investigación grupal e interdisciplinar en la materia. Desde el comienzo ha sido nuestra intención mostrar un texto que parte de una investigación individual, la de este doctorando, que trata de ser un contrastada en la medida de lo posible a través de la colaboración de los alumnos y el compositor, siendo consciente de la necesidad de un equipo completo de expertos para obtener



resultados verdaderamente concluyentes. Con objeto de contrastar lo máximo posible la información obtenida, en aras a obtener un trabajo riguroso se ha acudido a la mayor fuente bibliográfica posible, aun conociendo que la presencia de más investigadores hubiera proporcionado una visión más amplia al revisar todo el material existente en el mercado.

Más no sólo nos la guitarra flamenca ha de ser estudiada, sino que también han de prodigarse los estudios de la transcripción en notación occidental del cante o el baile, que deben serlo más aún si cabe, el primero por su complejidad y el segundo por ser un campo tan virgen. Y este estudio tiene que llevarlo a cabo un equipo de investigadores formado por musicólogos, transcriptores y profesores de guitarra flamenca. Una transcripción coherente ha de pasar por esos tres perfiles. El transcriptor es quien, en esencia, debe realizar el trabajo de anotar los sonidos en el papel. El profesor de guitarra determinará qué elementos son pertinentes y realizará la escritura instrumental: la digitación de ambas manos. El musicólogo, por su parte, se encarga de revisar todo el trabajo, haciendo énfasis en las cuestiones relacionadas con la notación musical, dinámica, agógica, etc.

Por otra parte, en lo que respecta a como se acerca el transcriptor a la tarea, debe realizarse un estudio sobre percepción musical. Dicho estudio debe partir de expertos en la materia, que tengan que ver con la música al tiempo que con el funcionamiento del cerebro. Pensamos que, desde esta óptica, la labor del transcriptor va a ser más sencilla y eficiente, características que hemos venido buscando desde el comienzo de este trabajo.



Resulta fácil inferir, a raíz de las afirmaciones anteriores, que el estudio de la transcripción como método no ha de limitarse a aquello que comprende el campo de la música, en toda su extensión, sino que ha de comprender las aportaciones de ciencias afines a ella como la psicología o la neurología. Estas deberán unirse a lo musical en aras de obtener el método más eficiente posible.

Confiamos, en fin, en que de forma paulatina, estas carencias se vayan disipando para conseguir dilucidar al máximo las características de este universo musical. Concluyamos con las palabras de Hood cuando señala: “la promesa de mejores soluciones queda en manos de las futuras generaciones de estudiantes”<sup>331</sup>. Deseamos, por ello, que las futuras generaciones sean el presente y estén preparadas para encontrar esas soluciones.

---

<sup>331</sup> HOOD, Mantle, *op. cit.* p. 91.





## **IX.**

### **APÉNDICES.**



1. Índice del disco compacto con las grabaciones de las audiciones.
2. Consejo Internacional de la Música. Recomendaciones de la Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular bajo los auspicios de la UNESCO.
3. Programación de la asignatura *Análisis y Transcripción del flamenco* del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.
4. Partituras del apartado VI.
  - 1) Soleá tradicional en primera fase.
  - 2) Soleá tradicional en segunda fase.
  - 3) Soleá por bulerías en primera fase.
  - 4) Soleá por bulerías en segunda fase.
5. Partituras obtenidas en la primera fase de la transcripción.
  - 1) *Bajañí*
  - 2) *Sabor a canela*
  - 3) *Junto a la ermita*
  - 4) *Paisaje cromático (a mi madre)*
  - 5) *Momentos*
  - 6) *Palabras (a Isabel)*
  - 7) *Otoño en Sevilla*
  - 8) *A contratiempo.*
  - 9) *Nostalgia*
  - 10) *Vuelo de golondrinas* (dialogo para una granaína)
6. Encuestas apartado VII-1.
7. Encuestas apartado VII-2.
8. Índice del dvd.



## APÉNDICE I.

Índice del disco compacto con las grabaciones de las audiciones.



Audición 1. Células improvisatorias de la figura 5.

Audición 2. Audio correspondiente a la partitura anterior.

Audición 3. Trémolo.

Audición 4. Pizzicato de la figura 59.

Audición 5. Ejemplo de grabación con scordatura extraído de *Sabor a canela*, de Francisco Escobar.

Audición 6. Fragmento de la grabación *A contratiempo* (Tangos) de Francisco Escobar.

Audición 7. Ejemplo de elongación.

Audición 8. Sonido normal y ralentizado.

Audición 9: Soleá tradicional.

Audición 10: *Altozano*.



## **APÉNDICE II.**

Consejo Internacional de la Música. Recomendaciones de la Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular bajo los auspicios de la UNESCO.



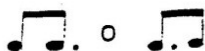


en la armadura ninguna indicación que le concierna. La anotación prevista en el párrafo 2 atraerá suficientemente la atención sobre esta particularidad de la escala empleada.

### 3. RITMO

Las precauciones que exige la conservación del pentagrama, se imponen igualmente en lo referente al ritmo, para que los signos convencionales puedan reflejar sistemas rítmicos basados en principios desconocidos para la teoría clásica occidental.

**Medidas simples y regulares.**—En el caso de medidas simples regulares (grupos de 2 ó 3 tiempos) en que los tiempos son iguales, como en el sistema occidental, o desiguales, como en el sistema comúnmente llamado "búlgaro", estas medidas estarán separadas por barras continuas. En el caso de medidas en que los tiempos son desiguales, las fracciones utilizadas en el sistema occidental no indican más que la suma de los valores divididos y son incapaces de precisar el número y la naturaleza rítmica de los tiempos. Parece, pues, preferible renunciar a estas fracciones y anotar por medio de una referencia al principio y encima del pentagrama la composición real de la medida, sugiriéndose, para estas transcripciones, la anotación instrumental. De esta forma, en lugar de indicar 5/16 se anotará, según los casos:

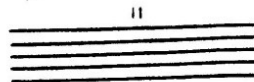


**Medidas compuestas.**—En el caso de medidas compuestas, es decir, de grupos formados por varias medidas simples de dos o tres tiempos, se separarán las medidas por medio de barras continuas y las medidas simples que las constituyen, por barras punteadas. La estructura de estas medidas compuestas regulares podrá, según los casos, expresarse, bien por fracciones, cuando los tiempos son iguales, bien por medio de referencias, cuando se trata de medidas simples de tiempos desiguales. Ejemplo:

$$\frac{2}{4} + \frac{3}{4} \circ \left| \text{musical notation} \right|$$

En la música vocal, cuando se trata de anotar ritmos no periódicos, es recomendable buscar los grupos rítmicos elementales (medidas simples) tomando como base el estudio detenido de la métrica de las obras. En este caso, se separarán los grupos por barras punteadas

Cuando la cesura que separa dos grupos rítmicos no va directamente delante de un acento sino de una anacrusa, se la podrá indicar por medio de una pequeña barra doble colocada encima del pentagrama.



Cuando el copista no descubre ningún sistema rítmico definido, es recomendable renunciar al empleo de cualquier tipo de barra a excepción de las barras dobles que indican el fin de los periodos. Cuando un ritmo regular llegue a alterarse con la abreviatura o alargamiento arbitrario de un elemento, será suficiente indicar la abreviatura con el signo  $\cup$  y el alargamiento con el signo  $\cap$  ó  $\Omega$ , según que este alargamiento sea inferior o superior a la duración del valor al que afecta. En algunos casos será útil, particularmente para el segundo de estos signos, medir con exactitud estas alteraciones, poniendo entre paréntesis, encima de los signos diacríticos, las duraciones reales. En otros casos será preferible anotarlas en valores reales en el pentagrama, con una indicación como SIC, subrayando entonces su carácter anormal en relación con la medida indicada al comienzo de la anotación.

**Polirritmia.**—En caso de que partes simultáneas hagan percibir ritmos diferentes, bien sea porque una unidad de duración constante se encuentre en disposiciones rítmicas múltiples, bien sea porque cada parte utiliza una unidad de duración particular, o bien, incluso, porque ni la unidad constante ni la disposición precisa pueden ser descubiertas, será inevitable recurrir, para componer una partitura, a una anotación especial, utilizando para ello una cuadrícula más o menos estrecha o cualquier otro procedimiento que pudiese la naturaleza particular de la música transcrita. El comité preconiza, para la transmisión de melodías que llevan consigo letra, la anotación vocal preferentemente a la instrumental y recomienda unir por medio del signo  $\text{—}$  los elementos que componen un grupo rítmico cuando pudiera darse algún equívoco.

### 4. INTENSIDAD

La anotación de la intensidad no es indispensable más que cuando ésta no es accidental y caracteriza el estilo de la pieza transcrita. Dada la imprecisión de los signos corrientes



de la anotación occidental y teniendo en cuenta que los precedentes de medición mecánica no son generalmente aplicables, sería deseable completar el uso de estos signos por medio de una descripción o de un gráfico de los fenómenos característicos. Se recomienda limitarse a los signos o identificaciones clásicas más usuales (f, p, cres., dimi. ...) y en lo referente a los acentos, limitarse a los tres signos que a continuación se detallan, que van del simple apoyo, a una intensidad excepcionalmente marcada: -, >, ^, .

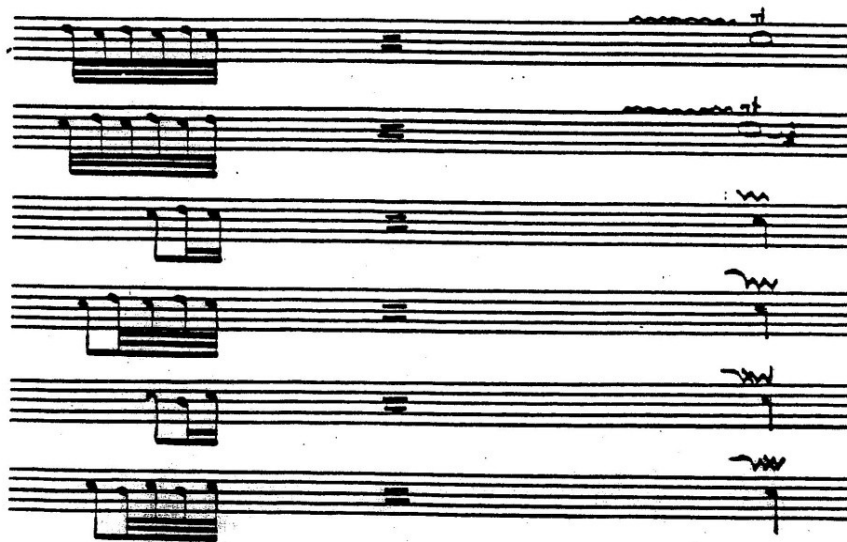
## 5. EL TEMPO Y SUS MODIFICACIONES

El tempo debe fijarse por medio de una indicación metronómica. En algunos casos, habrá que completar esta indicación por medio de un término que establezca el aire general del movimiento. Siempre que con ello no resulte una dificultad particular de lectura (como consecuencia, por ejemplo, de valores demasiado breves), es preferible transcribir melodías de la misma estructura rítmica, mediante las mismas unidades de tiempo (negras o corcheas) cualquiera que sea el tempo, puesto que la indicación metronómica es suficiente para establecerlo.

Toda modificación del tempo, susceptible de ser medido, deberá ser exacta metronómicamente. Cuando una modificación del tempo progresiva, será suficiente con fijar el tempo alcanzado al término del acc. o del rall. Sin embargo, cuando se extiende a un período largo, será útil trazar jalones metronómicos intermedios. En el caso de una modificación de duración demasiado corta para ser medida, emplearán los signos U, O, en la forma indicada en el párrafo 3. Cuando esta modificación afecta a varias notas, se podrá recurr eventualmente a los signos y (correspondientes a "più mosso" y "meno mosso" respectivamente), los cuales, no obstante, deberán de expresarse, a ser posible, por una indicación metronómica.

## 6. PARTICULARIDADES DE EJECUCIÓN VOCAL E INSTRUMENTAL

1. Como regla general, se preferirá la anotación detallada de los adornos. Sin embargo cuando estos adornos son idénticos a los de la música occidental, se podrán utilizar las abreviaturas tradicionales en los casos siguientes







precisar la ejecución de estos adornos, transcribiéndolos íntegramente al menos una vez en forma de notas.

Las apoyaturas "largas" serán anotadas en valores reales y las apoyaturas breves, por medio de pequeñas corcheas barradas.

2. El efecto producido por una modificación periódica muy ligera de la altura y de la intensidad, expresado en la música occidental por el término "vibrato", podrá ser indicado por una línea horizontal ondulada ~~~~~

El "portamento" (o "glissando") se indicará, como regla general, por medio de una línea oblicua entre los sonidos que une. Cuando no sea posible valorar la altura de estos sonidos, habrá que limitarse a indicar la dirección del "glissando" y su punto de partida o de llegada aproximado. Cuando se trate de un "portamento" muy rápido y de intensidad muy débil, que en cierto modo no es más que una exageración del "legato", su duración será considerada como despreciable, indicándola por medio de una raya sencilla. Cuando se trate de un "portamento" más lento y claramente perceptible, su duración total será puesta entre paréntesis encima del pentagrama, debiendo ser ésta deducida de la duración del signo precedente. En este caso, se expresará por medio de una línea ondulada. Cuando en el interior del "portamento" se puedan percibir sonidos de una altura determinada, se expresarán éstos uniéndolos por uno u otro de los signos de "portamento".

c) *Legato y staccato*.—El signo de la ligadura ~~~~~ será reservado dentro de la música vocal a pasajes de los cuales se desee destacar el carácter de canto ligado. Cuando este carácter de "legato" se extienda a todo el fragmento, será preferible indicarlo al principio de la pieza por la palabra "legato" o "ben legato". En la música instrumental se empleará este signo de acuerdo con la anotación corriente de los golpes de arco y de las ligaduras de los instrumentos de viento. No debe usarse como signo de fraseado: está de más en las vocalizaciones.

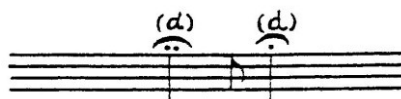
El signo "staccato" (punto colocado encima de una nota), indica que ésta va separada por una pausa inferior a la mitad de su duración.



El signo de "portato" ~~~~~ indica una continuación de sonidos débiles apoyados y separados unos de otros por un silencio muy breve, pero perceptible.

coma encima del pentagrama. Dado que esta respiración introduce una suspensión sensible, será útil distinguir los casos en que el cantante no utiliza el silencio para respirar.

d) Para los sonidos emitidos "quasi parlando", las cabezas de las notas son sustituidas por una cruz cuando se puede todavía apreciar su altura. En caso contrario, se empleará una asta sin cabeza y las duraciones superiores a la negra se expresarán por calderones cuya duración será indicada entre paréntesis:



Los signos emitidos en voz de falsete se designarán por medio de un circulito colocado encima de la nota; cuando esta emisión afecte a todo el fragmento o a una parte del mismo, se escribirá "falsetto".

También los sonidos emitidos con la boca cerrada serán expresados por el signo # o bien por medio de la indicación "bocca chiusa".

Las notas de cabeza pequeña se reservarán para indicar los sonidos de intensidad muy débil o perceptible con dificultad, tales como las anacrusas murmuradas (Flüster-Auftakte) descritas por Bartók.

Cuando el copista tenga que recurrir a signos diacríticos para expresar particularidades de emisión, deberá tener cuidado de expresarlos exactamente, evitando emplear signos afectados por otro uso.

#### OBSERVACIONES GENERALES

Se anotarán entre [ ] las observaciones e interpretaciones del copista.

En caso de duda, se empleará el signo de interrogación (?). Cuando la duda abarque todo un pasaje, se podrá utilizar el signo ? ...

Toda observación al texto poético (sea una exclamación, un inciso, una sílaba complementaria o un estribillo propiamente dicho), se anotará en letra bastardilla o se subrayará por medio de una línea continua.



## 7. ANOTACIONES DE LAS VARIANTES

Si el número de las estrofas (o de los periodos instrumentales) y de las variantes que hay

que transcribir es restringido, se podrán anotar las variantes por medio de indicaciones en las notas. Ejemplo: Bartók, *Volkmusik der Rumäne* p. 35, No. 41.

*Allargretto*  $\text{♩} = 84$ .

Dom-ni-sord'e... la o seoa-lă, Dom-ni-sord'e... la o seoa-lă,  
Vin a-ca-să și l'e'n-soa-ră, Vin a-ca-să și l'e'n-soar.

Var. 1)

En caso contrario, se recomienda publicar las estrofas en columna y cuando se alternen pasajes variados y no variados, será preferible dejar en blanco los que permanezcan invariables. Las variaciones de entonación y ritmo

pueden marcarse por medio de los signos respectivos, sin hacer uso del pentagrama. Ejemplo: Brailoiu, *Bocete din Oas*, Bucare 1938, Ex. 2 d

2 d

Fgr 2215 b  
 $\text{♩} = 96$

BOINEȘTI  
Inf.: Mărica Stău  
23. 8. 34

Uă găz-du-kă, uă găz-du-kă, Uă sa-tu-m-ai ră du-u-kă.  
Uă d'e kum că tră i-es-ku-a lu-mu-șă, Uă Bu-nu-l'io ru mieu găz-du-tă?  
Uă d'e spu-nă, găz-du-kă dul-țe, Uă d'e Pe ka-ré aru-mu-ti-i du-țe,  
Uă d'e m-a go-ni un dar me-ri, Uă d'e Un d'e să cîștigă ta-ri.  
Uă d'e Bu-nu-l'io ru mieu găz-du-kă, Uă d'e De șco-lă tîgîș-un ko-tu  
Uă d'e Si i-a uî-tă la nă-ro-du Uă d'e Kum o vi-ni' la pro-ho-du'



sario copiar la pieza íntegramente.

Cuando una pieza larga está compuesta por compartimentos melódicos que se alternan en un orden irregular, puede que resulte ventajoso no anotar cada uno de ellos más que una sola vez, acompañándolos de las variantes que presentan después de sus apariciones posteriores y resumir la sucesión de estos compartimentos por medio de una continuación de letras acompañadas de índices: A B C A<sup>2</sup> D E B<sup>2</sup> A<sup>3</sup>...

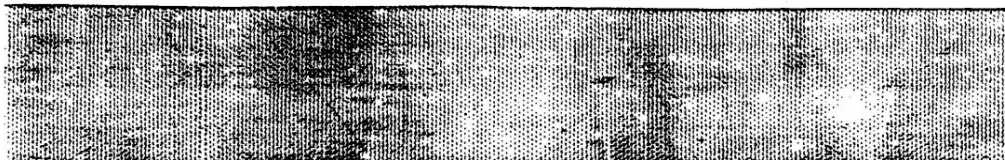
#### 8. CONSERVACION DE LA ALTURA ABSOLUTA DE LA EJECUCION

Al efectuar la transcripción, se conservará la altura absoluta de la ejecución, utilizando, para ello, las claves de fa y de sol. En la música

que se vea desde el principio si se trata de v masculina (♂) o femenina (♀). Se ha de utilizar para el tenor la ♀. Se evitar en lo posible las octavas.

Con el fin de evitar la acumulación de anotaciones, se podrán transportar en un mismo tono como máximo las melodías hacia la parte de los agudos o de los graves, con la condición de que se especifiquen la altura y el tiempo del original. No puede efectuarse una transposición a una tonalidad convencional más que cuando la publicación en que figure ofrezca carácter (esto no se daría más que en un particular) de estudio analítico y comparativo.

(1) Este sistema de anotación será útil para el estudio comparativo de versiones.





### APÉNDICE III.

Programación de la asignatura de *Análisis y transcripción musical del flamenco* del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.



**Asignatura:** ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL  
DEL FLAMENCO

**Curso académico:** 2003 -2004

**Créditos:** 4'5; 1'5 h. semanales

**Especialidades:** Guitarra Flamenca - Materia troncal

**Requisitos:**

**Profesores:** D.Antonio Bonilla Roquero  
D. Luis García Balaguer

**PROGRAMACIÓN DE ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL  
DEL FLAMENCO**

***GRADO SUPERIOR***

**OBJETIVO GENERAL**

Estudio de la obra musical referida al repertorio flamenco a partir de sus recursos transcriptivos y de los diferentes criterios que intervienen en su valoración y comprensión.

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Diferenciar los aspectos que intervienen tanto en la lectura como en la escritura musical como elementos constructivos en la elaboración de ejercicios, esquemas rítmicos-melódicos-armónicos que participan en la grafía musical del Flamenco; apreciación de los elementos que entran en juego en un sentido u otro (lectura-escritura o viceversa) en la elaboración de la partitura.

1.- Conocer los distintos recursos de la grafía flamenca y su aplicación en transcripciones para guitarra.



2.- Aplicar los conocimientos del lenguaje musical en transcripciones de los distintos palos flamencos en la guitarra.

3.- Establecer los criterios transcriptivos más convenientes. Valoración de los criterios de transcripción adoptados por diversas escuelas nacionales anteriores a la guitarra flamenca.

4.- Descubrir y desarrollar estrategias de escritura para realizar transcripciones, métricas-rítmicas, melódicas y armónicas relacionando las siguientes vertientes:

- a) Guitarra solista, principalmente.
- b) Guitarra: Cante, Baile. Cante-Baile etc.

### **CRITERIOS DE EVALUACIÓN**

- Evaluación continua - participación en clase.
- Exámenes trimestrales - examen final.
- Trabajos dirigidos y propuestos por el profesor.

### **CONTENIDOS**

1.- Falsetas compuestas por el profesor y o sacadas de la tradición oral en los distintos palos flamencos, entregadas de forma graduada siguiendo recursos didácticos de aplicación. Estilos a seguir:

- Curso 1º:
  - Soleá
  - Tientos -Tangos
  - Alegrías
- Curso 2º:
  - Soleá y variantes (refuerzo curso anterior)
  - Soleá por Bulerías
  - Seguiriyas
  - Fandangos
  - Guajiras
  - Colombianas
- Curso 3º:
  - Bulerías



- Estilos libres: - Taranta, Granaína, Malagueña, Minera, Rondeña etc..

2.- Falsetas compuestas por los alumnos, respetando el sentido didáctico (grados Elemental y Medio).

3.- Grabaciones y actuaciones en vivo analizadas y valoradas con una perspectiva histórica.

4.- Análisis de las formas, estilos flamencos propuestos como obras de referencia obligada en la programación de Guitarra Flamenca.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Títulos:

-Teoría Musical de la guitarra Flamenca: Fundamentos de Armonía y principios de composición.

MANUEL GRANADOS (colección Pedagógica del Flamenco) casa Beethoven publicaciones.

-Método de Guitarra: Acordes para Guitarra y Bajo.

HAL LEONARD  
(Ediciones Hal Leonard, S.A.)

- El Método de Guitarra: Música y cifra.

RAFAEL MARÍN  
Edición Facsímil  
(Ayto, de Córdoba Junta de Andalucía)

- La Guitarra. Historia, Estudios y aportaciones al Arte Flamenco.

MANUEL CANO  
(Servicios de publicaciones de la Universidad de Córdoba)

- Aproximación a una Didáctica del Flamenco



CALIXTO SÁNCHEZ MARÍN  
J. LUIS NAVARRO GARCÍA  
ANTONIO BONILLA ROQUERO  
(Servicio de publicaciones de la Consejería de Educación  
de la Junta de Andalucía)

-Atlas de la Música:

ULRICH MICHELS  
(Alianza Editores)

-El Duende tiene que ser matemático:

PHILIPPE DONNIER  
(Virgilio Márquez Editor)

-Diccionario Harvard de la Música:

DON RANDEL  
(Alianza Editores)

-Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco:

JOSÉ BLAS VEGA  
MANUEL RIOS RUIZ  
(Editorial Cinterco)

Fdo: Antonio Bonilla Roquero.

Fdo: Luis García Balaguer.





## **APÉNDICE IV.**

Partituras para el apartado VI.



## Soleá

4

7

11

14

17

20



2

Musical score for guitar flamenco, measures 23 to 52. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and features a complex melodic line with many accidentals. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic flow. The score is divided into systems of five staves each, with measure numbers 23, 26, 29, 32, 36, 40, 43, 46, 48, 50, and 52 marking the beginning of each system.



55 58 61 65 69 73 77 80 82 84 86



4

88

90

92

95

98

100



## SOLEÁ (popular)

Transcripción: Rafael Hoces

Ad libitum

1

Andante  $\text{♩} = 90$

1,2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482



2

The musical score consists of six staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *acc.* (accelerando). The tempo markings *tempo primo* and *accel.* are used to indicate changes in the speed of the music. The score also includes guitar-specific notation, such as fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4) and fingerings (e.g., *i*, *m*, *a*, *i*). A section of the score is marked *simile* and includes a diagram of a guitar fretboard showing the positions of the fingers. The score is divided into sections by brackets and includes a variety of musical symbols and markings.

F C

*a m i* *simile*

*p* *mf* *acc.* *tempo primo*



4 3

*i a mi simile*

*C*

*vibr*

*III* *VI*

*mp*

*mf*





4

1,3

*accel* *tempo primo*

Andante ♩=120

C.V: 1-4

C: III: 1-4 VII



VII

C

F

C

E

ami simile i

accel

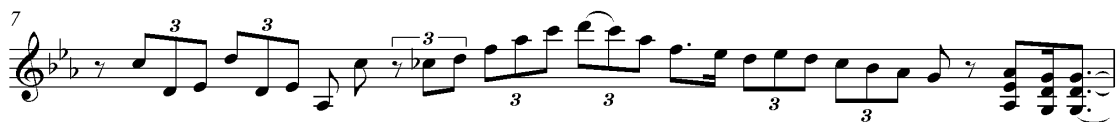
**f**

E

m

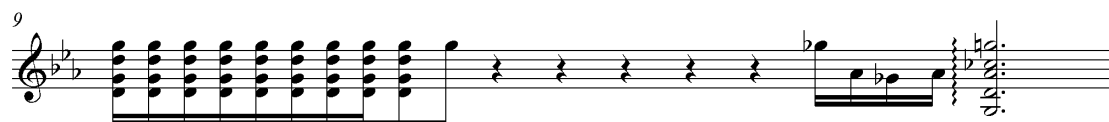


## Altozano (soleá por bulerías)





2





17

18

19

20

21

22

23

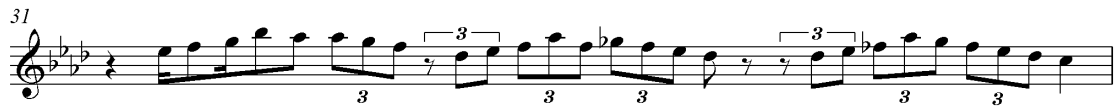
24

25

The musical score consists of nine staves, numbered 17 to 25. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some measures marked with a '3' indicating a triplet. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) for measures 17-24, and changes to one flat (B-flat) for measure 25. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).



4





35

36

37

38

39

40

41

42

43



6

44

45

46

47

48

49

50

51

52





7

53

54

55

56

57

7

53

54

55

56

57



## Altozano (soleá por bulerías)

Guitarra flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

Capo I

Transcripción: Rafael Hoces

$\text{♩} = 145$

*Con alma y brío*



2

7

C.I

C.I:1-3

C.III:1-3

8

C.III:1-5

C.I

cresc.

*p*

*f*

9

IV

*mp*

*p*

cresc.

*ff*

*al fine*

C.III:1-2

10

11

*pp*

*mf*

*p*

C.I

12

*f*

*p*

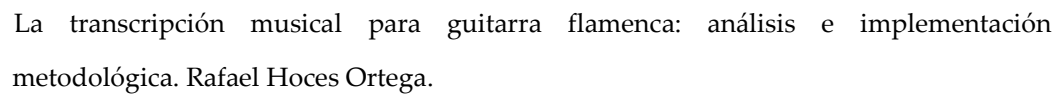
*pp*

*pp*

The musical score is written for guitar in a single system with six staves. It begins with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/8 time signature. The notation includes various flamenco guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 marked at the beginning of their respective staves. Above the staves, there are labels for specific flamenco forms: C.I, C.I:1-3, C.III:1-3, C.III:1-5, C.I, IV, and C.III:1-2. The piece concludes with the instruction 'al fine'.







498



6

32

C.V

*p* *f*

33

C.III C.IV C.III

*dim.*

34

C.I

*p* *pp*

35

VI C.VI C.V

*p* *p* *p*

36

IV *i a i* *f* *p subito* *f* *p*

23?

37

*p*








8

44   
3,4

45   
C.I

46   
C.I

47   
3

48   
i a i

49   
C.III:1-2



9

50

al

p

fine

51

Se pondrá especial cuidado en conservar la mayoría de las posturas colocadas sobre el mástil hasta que sea imprescindible mover la posición.



## **APÉNDICE V.**

Partituras obtenidas en la primera fase de la transcripción.



Guitarra Flamenca

## Bajañí

Francisco Javier Escobar Borrego

**Presto** ♩ = 230

2

3

4

5

6

7

8



2

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

pizz.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 9 through 18 of a guitar flamenco piece. The notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 9 begins with a treble clef and a key signature change to two flats. It features a series of eighth notes with triplets marked '3'. Measure 10 continues with eighth notes and triplets. Measure 11 shows a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 12 features a descending melodic line with triplets. Measure 13 is a continuous eighth-note run. Measure 14 includes triplets and a key change to one flat (B-flat). Measure 15 ends with a triplet and a 'pizz.' (pizzicato) marking. Measures 16, 17, and 18 show a return to a simpler eighth-note pattern.



19

20

21

22

23

24

25

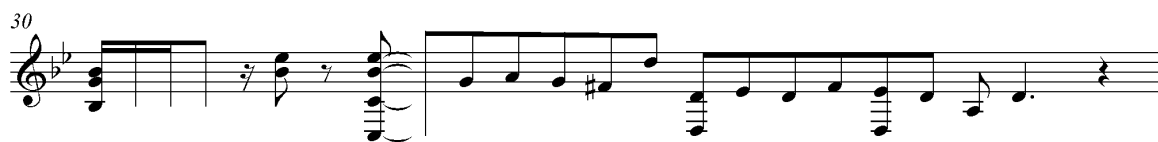
26

27

28



4





39

40

41

42

43

44

45

46

47

48





6

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58



59

60

61

62

63

64

65

66

67

68



8





79

80

82

83

84

85

86

87

88



10

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98



99

100

101

102

103

104

105

106

107

Transcribe Rafael Hoces Ortega.

The image displays a musical score for guitar flamenco, consisting of nine staves of music. Each staff is numbered from 99 to 107. The music is written in a single system, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is presented in a clean, professional layout, with the measures clearly delineated by bar lines. The text 'Transcribe Rafael Hoces Ortega.' is visible at the bottom of the page, indicating the source or author of the transcription.



## Sabe a canela (bulerías)

Guitarra Flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

♩ = 240

The musical score is written for guitar in 6/8 time, with a tempo of 240 beats per minute. It is in the key of D major (two sharps). The score consists of 36 measures, organized into nine lines of four measures each. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with a '3' and a bracket), sextuplets (marked with a '6' and a bracket), and sixteenth-note runs. The piece concludes with a final double bar line at measure 36.



2

37

41

45

49

53

57

61

65

69





73

77

81

85

89

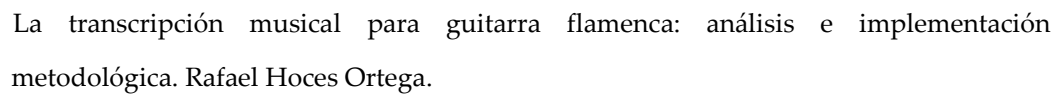
93

97

101

105

109



113

Musical notation for measure 113, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final quarter rest.

121



125

Musical notation for measures 125-128. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The notation is on a single staff.

129

Measure 129: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G-106, F#-

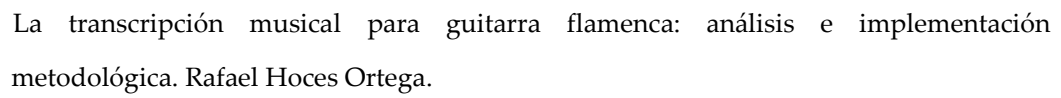
133

[illegible]

145

145

[illegible]





6

193

197

201

205

209



## Junto a la ermita (Fandangos de Huelva)

Guitarra flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

1

7

12

17

22

27

32

37



2





92

97

102

107

112

117

122

127

132

137



4









6

242

247

252

257

262

267



## Paisaje cromático (A mi madre)

Guitarra Flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

♩ = 150

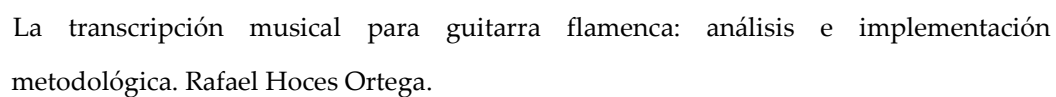
7

13

19

24

29



34

39

45

51

56

61



66

72

77

83

89

94



4

99

104

110

115

121

127



132

138

145

150



## Momentos (Rumba)

Guitarra flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego





2

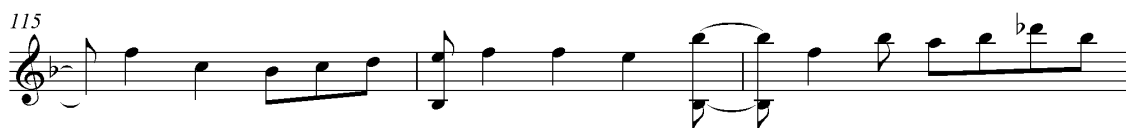


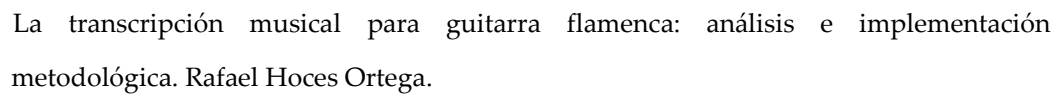




4







121

Example 121

124

Musical notation for measures 124 and 125. Measure 124 features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter rest. The accompaniment consists of a bass line with a half note G3 and a half note F3, and a treble line with a half note G4 and a half note F4. Measure 125 continues the melody with a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The accompaniment features a bass line with a half note G3 and a half note F3, and a treble line with a half note G4 and a half note F4. The key signature changes to one sharp (F#) for the final measure, which contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment for this measure has a bass line with a half note G3 and a half note F3, and a treble line with a half note G4 and a half note F4.

127

130

Example 130

133

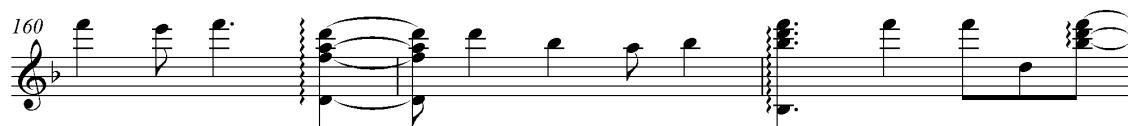
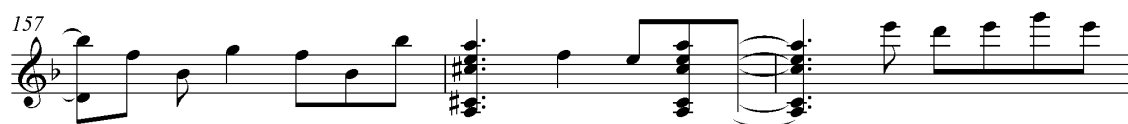
Example 133

[illegible]

139

142

142





8









10

217

220

223

226

229

232

235



## Palabras (A Isabel)

Guitarra flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

Guitarra 1

Guitarra 2

4

5

3

7

3

3

3

10

3



2

Musical score for guitar flamenco, measures 13 to 28. The score is written for guitar and includes various techniques such as triplets, sixteenth notes, and slurs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Measures 13-15: Melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in the bass line.

Measures 16-18: Rapid sixteenth-note runs in the treble and a triplet of eighth notes in the bass line.

Measures 19-21: Continued sixteenth-note runs in the treble and a triplet of eighth notes in the bass line.

Measures 22-24: Melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in the bass line.

Measures 25-27: Melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in the bass line.

Measure 28: Melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in the bass line.



31

34

37

40

43

46



4

49

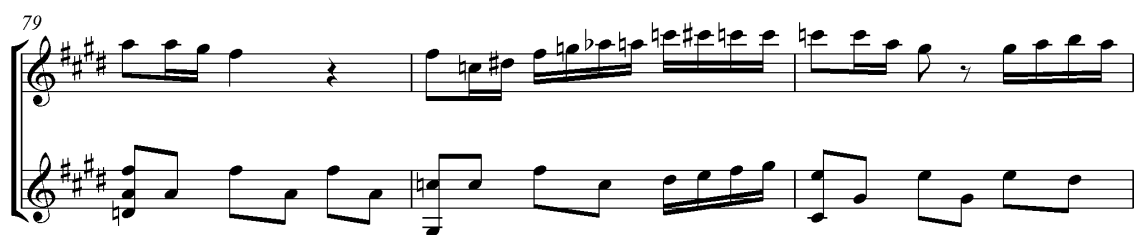
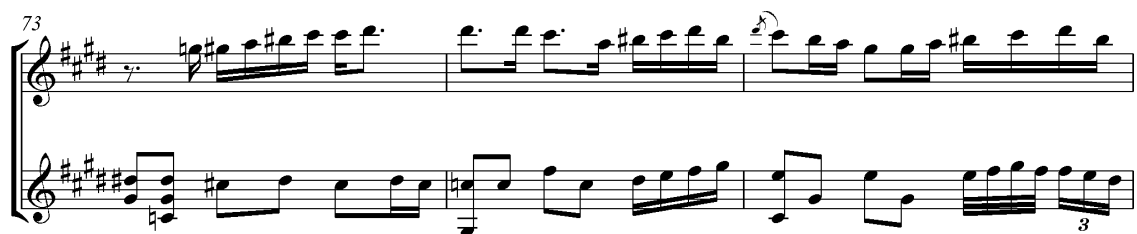
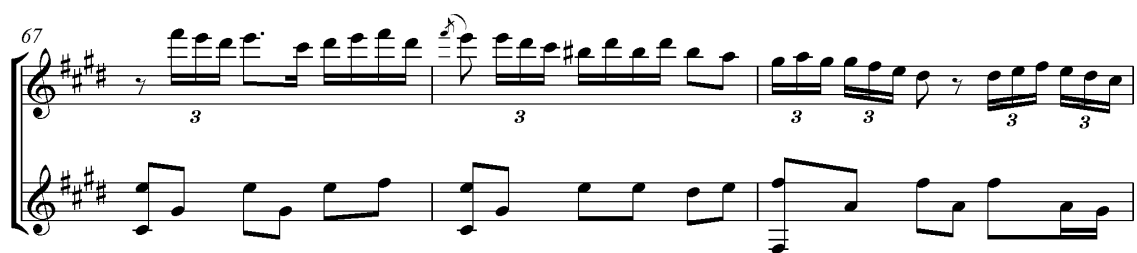
52

55

58

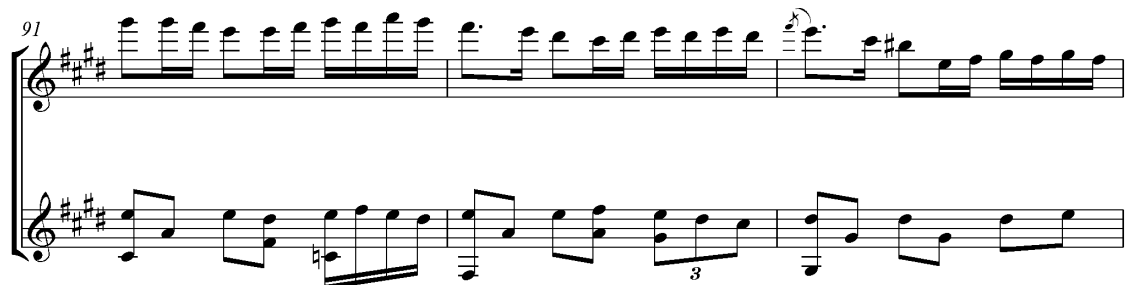
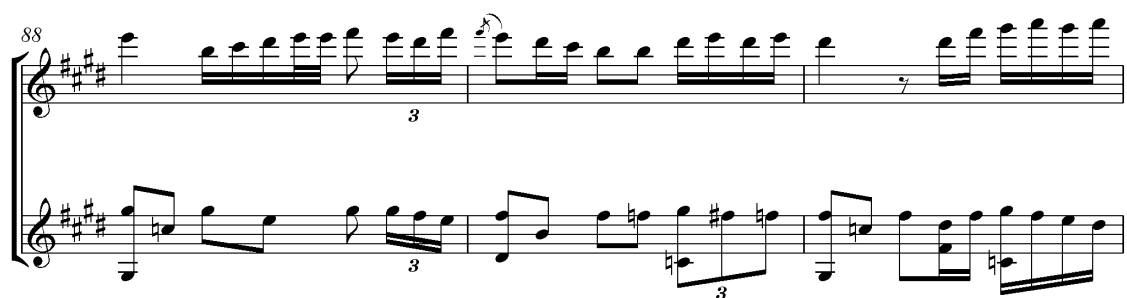
61

64





6





## Otoño en Sevilla (sevillanas)

Guitarra Flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

The musical score is written for guitar in treble clef, 3/4 time. It consists of ten measures, numbered 1 through 10. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 1 through 4 contain triplets, indicated by a '3' below the notes. Measures 5 through 10 show a variety of melodic lines and rhythmic patterns, including some with accidentals (sharps and flats). The score ends with a double bar line and a repeat sign.





2  $\text{♩} = 150$





48

52

56

60

64

68

72

76

80

84



4

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124



128

132

136

140

144

148

152

156

160

164



6

168

172

176

180

184

188

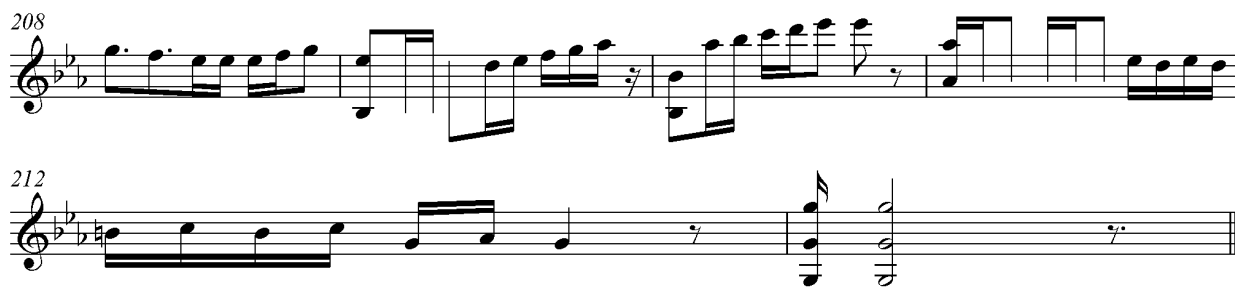
192

196

200

204

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplets. The first staff (168) features several triplet markings. The second staff (172) has a measure rest. The third staff (176) includes a triplet. The fourth staff (180) has a measure rest. The fifth staff (184) has a measure rest. The sixth staff (188) has a measure rest. The seventh staff (192) has a triplet. The eighth staff (196) has a triplet. The ninth staff (200) has a triplet. The tenth staff (204) has a measure rest.





Guitarra Flamenca

## A contratiempo (Tangos)

Francisco Javier Escobar Borrego

6

6

10

15

20

27

32

38

43

48

53

57

61



2

66

71

76

81

85

89

93

98

104

110

116

121

126





131

135

139

143

148

153

158

163

168

172

177

184

190



4

195

200

205

210

215

220

225

230

235

237



## Nostalgia (tanguillos)

Guitarra Flamenca

Francisco Javier Escobar Borrego

$\text{♩} = 180$

5

9

13

17

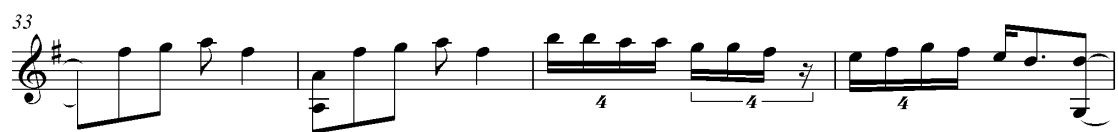
21

25

29



2

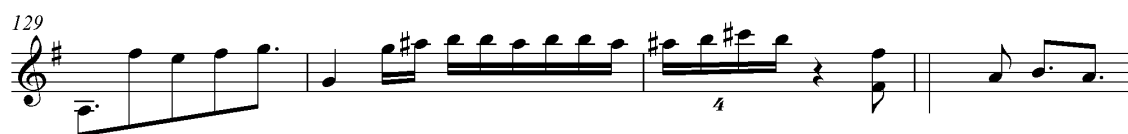






4







6









## Vuelo de golondrinas (diálogo para una granaína)

Francisco Javier Escobar Borrego



2

Musical score for guitar flamenco, measures 15 to 29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by the use of triplets and quintuplets. Measures 15-17 show a melodic line with triplets. Measures 18-20 feature a continuous eighth-note pattern. Measures 21-23 include a mix of eighth and sixteenth notes with triplets. Measures 24-26 show a melodic line with triplets and a quintuplet. Measures 27-29 are dominated by quintuplets, creating a fast, rhythmic texture.



30

31

32

34

36

37

38

39

40

41

42

43

44



4

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 13 staves, numbered 45 to 57. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Many measures contain triplets, indicated by a '3' over the notes. Fingering is indicated by numbers 1-5 above the notes. The score shows a complex melodic line with frequent chromaticism and a strong rhythmic drive. The final measure (57) ends with a double bar line.



58

59

60

61

62

The musical score consists of five staves, each representing a measure of music. The key signature is one sharp (F#). Measure 58 features a complex rhythmic pattern with multiple triplets and sixteenth notes. Measure 59 continues with similar rhythmic complexity, including a triplet of eighth notes. Measure 60 shows a more melodic line with a long, sweeping slur. Measure 61 is characterized by a dense, continuous sixteenth-note run. Measure 62 concludes the sequence with a final melodic phrase and a double bar line.



## **APÉNDICE VI.**

### **ENCUESTAS APARTADO VII-1.**



Nombre: Diego Alfonso Hernández

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método				X	
Su grado de utilidad					X
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.					X
Grado de dificultad de la soleá tradicional.		X			

¿En qué puede mejorarse?

Observaciones





Nombre: ALVARO RUIZ SERRANO

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método				X	
Su grado de utilidad					X
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.				X	
Grado de dificultad de la soleá tradicional.	X				

¿En qué puede mejorarse? Calidad de grabación.

Observaciones



Nombre: Manuel García Rojo

**Escala de valoración:**

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método		X			
Su grado de utilidad		X			
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.				X	X
Grado de dificultad de la soleá tradicional.	X				

¿En qué puede mejorarse?

Observaciones

Mejoraría poniendo posiciones, cejillas, digitaciones,  
e indicaciones de tempo.



Nombre: José Carlos Cordero

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método			X		
Su grado de utilidad			X		
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.					
Grado de dificultad de la soleá tradicional.		X	X		

¿En qué puede mejorarse?

Observaciones



Nombre: AUBERTO NAVARRO RAMÍREZ

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Eficiencia del método					X
Su grado de utilidad					X
Grado de dificultad de la soleá por bulerías.					X
Grado de dificultad de la soleá tradicional.			X		

¿En qué puede mejorarse? Pienso que la claqueta "despista" más que ayuda. Además estaba ~~en~~ a un volumen muy alto.

Observaciones



Alumno: Pedro Alfonso Martínez Novella.

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					
Nivel de corrección de duraciones					
Grado de correspondencia partitura-grabación					

Observaciones

No ha sido capaz de transcribirla, aludiendo a su dificultad rítmica.

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas			X		
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación					X
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



Alumno: Alvaro Ruiz Serrano

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				X	
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación					X
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



Alumno: Manuel García Rojo.

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas			X		
Nivel de corrección de duraciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		

Observaciones

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación	X				
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones

No realiza la digitación.



Alumno: Irene Castellanos Ortiz.

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones

Indica en su transcripción que la claqueta no facilitó la labor.

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones





Alumno: Juan Alberto Ramírez Navarro.

*Altozano*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones

*Soleá tradicional*

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



## **APÉNDICE VII.**

### **ENCUESTAS APARTADO VII-2.**



- *Soleá tradicional*

Nombre: Pedro Alfonso García

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura		X			
Dificultad de ejecución		X			
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación				X	

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? H

¿Qué sección ha sido la más difícil? H

Observaciones H



- *Soleá tradicional*

Nombre: ÁLVARO RUIZ SERRANO

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura		X			
Dificultad de ejecución		X			
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?

¿Qué sección ha sido la más difícil? *ligados con arpeggios*

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Nombre: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura	X	X			
Dificultad de ejecución		X			
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? - página 4, 2º trémolo en la indicación de posición VII, es VI

¿Qué sección ha sido la más difícil? - Segundo Trémolo

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Nombre: AUBERTO NAVARRO RAMÍREZ

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	
Dificultad de lectura			X		
Dificultad de ejecución			X		
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? ←



¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones

pág 3, 1er sistema



- *Soleá tradicional*

Nombre: Juan Carlos Ortega

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	
Dificultad de lectura	X				
Dificultad de ejecución	X				
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?



¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Nombre: Pedro Alfonso Martínez

**Escala de valoración:**

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura			X		
Dificultad de ejecución			X		
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?



¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones





- *Silencio de alegrías.*

Nombre: ÁLVARO RUIZ SERRANO

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura		X			
Dificultad de ejecución		X			
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación				X	

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?

*El método de visión de acordes en móvil.*

¿Qué sección ha sido la más difícil?

*partes de tremolo con cambio de acordes*

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Nombre: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura	X				
Dificultad de ejecución	X	X			
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?



¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Nombre: José Castellanos Ortiz

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura					X
Grado de comprensión de la simbología				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	
Dificultad de lectura	X				
Dificultad de ejecución	X				
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? No cambiaría nada.



¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Nombre: ALBERTO NAVARRO RAMÍREZ

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ITEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura				X	
Grado de comprensión de la simbología				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación					X
Dificultad de lectura			X		
Dificultad de ejecución			X		
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación					X

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? Yo lo acompañaría de TAB.

¿Qué sección ha sido la más difícil? sistemas 3, 4, 5

Observaciones



- *Altozano.*

Nombre: PEDRO AURELIO MARTÍNEZ

Escala de valoración:

5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura				X	
Grado de comprensión de la simbología			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		
Dificultad de lectura					X
Dificultad de ejecución					X
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación				X	

¿Qué puede mejorar o que cambiarías? —

¿Qué sección ha sido la más difícil? las ritmos finales

Observaciones



- *Altozano.*

Nombre: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Calidad de presentación de la partitura				X	
Grado de comprensión de la simbología				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		
Dificultad de lectura					X
Dificultad de ejecución				X	
Grado de validez de la partitura para ser interpretada sin ayuda de la grabación				X	

¿Qué puede mejorar o que cambiarías?

¿Qué sección ha sido la más difícil?

Observaciones



Alumno: Pedro Alfonso Martínez Novella.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				X	
Nivel de corrección de duraciones				X	
Grado de correspondencia entre la interpretación del alumno y la grabación				X	

Observaciones



Alumno: Manuel García Rojo.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				x	
Nivel de corrección de duraciones			x		
Grado de correspondencia entre la interpretación del alumno y la grabación			x		

Observaciones





- *Altozano*

Alumno: Pedro Alfonso Martínez Novella.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación				X	
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



- *Altozano*

Alumno: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				X	
Nivel de corrección de duraciones			X		
Nivel de coherencia de la digitación			X		
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Pedro Alfonso Martínez Novella.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación				X	
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Álvaro Ruiz Serrano.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación			X		
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación				X	
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Irene Castellanos Ortiz

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación					X
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Juan Alberto Martínez Ramírez

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				X	
Nivel de corrección de duraciones			X		
Nivel de coherencia de la digitación			X		
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		

Observaciones



- *Soleá tradicional*

Alumno: Pilar Serrano Serrano

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas				X	
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación			X		
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones			X		
Grado de correspondencia partitura-grabación			X		

Observaciones





- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Pilar Serrano Serrano

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación			X		
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones				X	
Grado de correspondencia partitura-grabación				X	

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Pedro Alfonso Martínez Novella.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación				X	
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Álvaro Ruiz Serrano

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación					X
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Manuel García Rojo

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación					X
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Irene Castellanos Ortiz.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones					X
Nivel de coherencia de la digitación					X
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



- *Silencio de alegrías.*

Alumno: Juan Alberto Martínez Ramírez.

Escala de valoración:

**5 = Muy alto, 4 = Alto, 3 = Medio, 2 = Escaso, 1 = Nulo.**

ÍTEM	1	2	3	4	5
Nivel de corrección de alturas					X
Nivel de corrección de duraciones				X	
Nivel de coherencia de la digitación				X	
Nivel de coherencia de dinámica, agógica, y articulaciones					X
Grado de correspondencia partitura-grabación					X

Observaciones



## APÉNDICE VIII

Indice del dvd.



1. Vídeo del alumno Pedro Alfonso.
2. Vídeo del alumno Manuel García.
3. Vídeo de *Altozano* de Francisco Escobar.
4. Vídeo de *Vuelo de Golondrinas* de Francisco Escobar.
5. Partituras manuscritas de Francisco Escobar.





## **X.**

### **BIBLIOGRAFÍA**



## Instrumentales

AA, VV., *Atlas de música, 1*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2001.

AA.VV., *Del Andévalo hasta Gata; por los caminos del cante*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, BBG producciones; Marzo de 1997. Volumen 2.

AA.VV., *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

AA, VV., *Enciclopedia de los estilos flamencos. De la A a la Z*, Madrid, Universal Music, 2007.

AA. VV., *Francisco Sánchez, Paco de Lucía*, Madrid, Universal Music Spain, 2003, DVD.

AA, VV., *Graná baila por tangos*, Granada, Producciones Peligrosas, 1997. CD.

GEROU, Tom., *Essential dictionary of music notation*, USA., Alfred Publishing & CO. Inc., 1996.

NÚÑEZ, Faustino., *Todo flamenco. Los palos de la A a la Z*, Edilibro, Club Internacional del Libro, 1998.



## Fuentes primarias

ALARCÓN ALJARO, Pedro R., *Método pedagógico de interacción música/danza*, Málaga, Edición del autor, 2003.

BATISTA, Andrés., *Apuntes Flamencos*, Madrid, Gráficas Agenjo, 1982.

DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA., *Flamenco: Método de guitarra*, París, Gérard Billaudot, 1985.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier., *A contratiempo*. Sevilla, F.T.J. Music Solution, 2009, CD., Textos de José M<sup>a</sup> Velázquez Gaztelu y Jaime Siles.

FAUCHER, Alain., *La guitarra de Pepe Habichuela*, París, Esencias, Affadis, 1996.

\_\_\_\_\_. *El genio del Niño Ricardo*, París, Affedis, 2000.

\_\_\_\_\_. *La guitarra de Tomatito*, París, Affedis, 1998.

\_\_\_\_\_. *La guitarra flamenca de Moraito. Morao y Oro*, París, Affedis.

\_\_\_\_\_. *La guitarre gitane et flamenca*, Volúmen 2, PDG Music Publishing, 2001.

\_\_\_\_\_. *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*, París, Affedis, 1994.

GILMARTIN, Aaron., *Learn to play flamenco guitar*, Woodstock, NY. Homespun. 2004.

GRAF-MARTINEZ, Gerhard., *Gypsi Guitar*, Mainz, Scoth Music International, 1999.



GRANADOS, Manuel., *Manual didáctico de la guitarra flamenca*, Barcelona, Ventilador, 1996.

HAAS, Michael., *Guitarra Flamenca. Technical-musical aspects of the modern Flamenco-Guitar-Playing*, Berlin, Guitarren-studio Musikverlag.

HERRERO, Óscar., *La guitarra flamenca paso a paso*, Madrid, RGB Arte Visual, 2001.

\_\_\_\_\_, *21 estudios para guitarra flamenca*, Madrid, Acordes Concert, 2004.

HERRERO, Oscar y WORMS, Claude., *Traité de guitare flamenca*, Volume 2, París, Combre, 2007.

HEXZORG Max., *Campo de la Verdad*, Libro de partituras, Madrid, RGB Arte Visual. 2008.

JUNDT, Bruno y MERMOUD, Claudio., *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*, Meilen (Suiza), Encuentro Productions, 2000.

LEIVA David., *Camarón, Guitar Tab con voz*, Madrid, Carish, 2009.

MARAVILLA, Luis., *Flamenco: álbum para guitarra por música: acompañamiento*, Madrid, Unión Musical Española, 1971.

MARTÍN, Juan, *Solos flamencos. Tomo 2*. Londres. Flamencovisión. 2005.



MARÍN, Rafael., *Método de guitarra, Aires Andaluces*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1902.

MEDINA, Emilio., *Método de Guitarra Flamenca*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1958.

MORALES, Rafael., *Método de Guitarra. Para estilos andaluces (flamenco por música y cifra)*, Granada, Edición del autor. 1970.

RUIZ MOLINA, David. Narciso. Miniatura de ballet para 1 bailarín (Narciso), Flauta Contralto, Bastón, 2 Guitarras Flamencas y Clavicémbalo..

## **Estudios**

AROM, Simha., *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge University Press, Cambridge.1991.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Á., *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva*, Granada, Patrimonio Musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

BLASCO GARCÍA, Julio Andrés., *Los cantes flamencos: el uso del ámbito teórico formal clásico, para su descripción, análisis, codificación y transmisión*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2008, CD-ROM.

BONILLA, Antonio., “El flamenco en las enseñanzas artísticas: El conservatorio de música da “el cante””, *La nueva Alboreá*, Numero 9, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, Enero-Marzo de 2009.



CÁMARA DE LANDA, Enrique., *Etnomusicología*, Madrid, Col. Música Hispana, Ediciones del ICCMU, 2003.

CAÑIZARES, Juan Manuel., Accesible en <http://www.flamenco-world.com/artists/canizares/ecanizare22022007-1.htm>.

CENIZO, José y ROPERO, Miguel (eds.), *La poesía del flamenco*, Litoral, 238 (2004).

CERA VERA, Manuel., "En torno a la guitarra flamenca y la notación musical", *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco»*, 4 (2006).

CHEMILLIER, M., *Etnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices*. Mathematics and Music, editado por G. Assayag, H. G. Feichtinger y J. F. Rodrigues, , Springer-Verlag, 2002.

CRUCES ROLDÁN, Cristina., "Una Primera Aproximación a las Metodologías de Estudio del Flamenco. Perspectivas, Necesidades y Líneas de Trabajo", *Patrimonio Musical*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. 63-107.

DÍAZ, Rafael., *Abecedario para guitarra*, Granada, Centro de Documentación Musical, 1994.



DONNIER, Philippe., "Flamenco y musicología". *Candil*, 61 (1989).

\_\_\_\_\_. "Flamenco: elementos para transcripción del canto y la guitarra", Accesible en: [www.sibetrans.com/actas/actas\\_3/07\\_donnier.pdf](http://www.sibetrans.com/actas/actas_3/07_donnier.pdf)

\_\_\_\_\_. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*, Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob, París, Universidad de París X. 2, 1996.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier., "Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)", *Revista Litoral*, 234 (2004).

FALLA, Manuel De., *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección AUSTRAL, 1988.

FERNÁNDEZ, Lola., *Teoría musical del flamenco, ritmo, armonía, melodía, forma*, San Lorenzo del Escorial, Acordes Concert, 2004.

GARCÍA MATOS, Manuel., *Sobre el flamenco, Estudios y notas*, Madrid, Cinterco, 1987.

GÓMEZ, Emilia y BONADA, Jordi, "Tonality visualization of polyphonic audio", International Computer Music Conference, Barcelona, Spain, 2005.

GRANADOS, Manuel., *Teoría musical de la guitarra flamenca*, Barcelona, Beethoven, 1998.



HOCES ORTEGA, Rafael., "Evolución y actualidad de la guitarra flamenca", *Letra Clara*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, número 21, 2008, pp. 24-27.

HOOD, Mantle., "Transcripción y Notación", Madrid, Editorial Trotta, 2001.

HURTADO TORRES, Antonio., "La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca", *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba*, 4 (2006).

HURTADO TORRES, Antonio y David., *El Arte de la Escritura Musical Flamenca*, X Bienal de Flamenco de Sevilla, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

\_\_\_\_\_.*, La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

\_\_\_\_\_.*, "Nuevos enfoques en la transcripción musical del flamenco"*, *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco»*, 4 (2006).

IBÁÑEZ MONTAÑEZ, David., *La docencia y la eficacia: factores psicológicos, pedagógicos, didácticos y organizativos*, Granada, Asociación Universitas, 2006.

LANZÓN MELÉNDEZ, Juan., "El cante por cartageneras y el cante del trovo", *Revista murciana de antropología*, 11, (2004).





"La Escuela Bolera", *Catálogo Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM. MEC, 1992.

LOCKE, David., *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm*, White Cliffs Media, Gilsum, New Hampshire, 1998.

METIOUI, Omar., "Critéries sur la transcription de la musique orale", *Patrimonio Musical*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

PALACIOS DE SANS, María Antonia., *La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento*. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. nº 2. Octubre 1998. Accesible en <http://musica.rediris.es/leeme>.

PÉREZ, Eric., *Flamenco, recorrido de un arte*, Granada, Instituto de Estudios Almerienses y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

RIQUENI, Rafael., *Maestros*, Discos Probéticos, 1994

RODRÍGUEZ-QUILES Y GARCÍA, José Antonio., Competencias del profesor y experiencias previas del alumno: Puntos de encuentro para el cambio en el Aula de Música. Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº 13, 2004.

\_\_\_\_\_, "Flamenco, pedagogía de la diferencia y formación inicial del profesorado de música", Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, nº 18, 2006.



\_\_\_\_\_. , “Hacia un espacio europeo de educación superior.

Perspectivas en el ámbito de la educación musical”. Accesible en

[congreso.codoli.org/area\\_5/Rodriguez-Quiles-y-Garcia.pdf](http://congreso.codoli.org/area_5/Rodriguez-Quiles-y-Garcia.pdf)

\_\_\_\_\_.(2011): “Music Teacher Training in the European Higher Education Area: a perspective from the South”, en Kalyoncu, N.; Erice, D.; Akyüz, M. (2010): *Music and Music Education within the context of socio-cultural changes*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. y DOGANI, K., “Music in schools across Europe: analysis, interpretation and guidelines for music education in the framework of the European Union” en CARLSBURG, G.-B. von; LIIMETS, A.; GAIZUTIS, A. (Eds.): *Music Inside and Outside The School. Baltische Studien zur Erziehungs- und Sozialwissenschaft*. Frankfurt / Berlin / New York / Oxford / Bern: Peter Lang Verlag.

ROMERO, José., *La Otra Historia del Flamenco*, Sevilla, Consejería de Cultura y EPGPC, 1996.

ROSALES, Gabriel., *Cábalas con la guitarra. El secreto del arte de tocar*, Madrid, Fundación Autor, 1997.

ROSSY, Hipólito., *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1966.

SABÁN RUIZ, José., *Bases armónicas de la guitarra flamenca*. Canadá, Trafford, 2009.



SERRANO VIDA, Montserrat y GIL CORRAL, Jesús., *Música*, MAD. Volumen I. Temario para la preparación de oposiciones. Profesores de Educación Secundaria. Sevilla, 2000.

SOR, Fernando., *Studi per chitarra*, Milan, Edizione critica e revisione Ruggero Chiesa, Edizioni Suvini Ferboni, 1990.

TORRES CORTÉS, Norberto., *Guitarra Flamenca. Lo clásico*. Signatura de flamenco, 2005.

\_\_\_\_\_.*, Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura de Flamenco, 2005.

\_\_\_\_\_.*, De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (Siglos XVI-XIX)*. Tesis doctoral.

VALDIVIESO, Esteban, "Los tangos del camino", *Música Oral del Sur*, 6 (2005).

### **Fuentes electrónicas**

CALDERÓN SÁENZ, Claudia., *Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo*, Revista Musical de Venezuela, Caracas, Junio 1999, Accesible en [http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion\\_joropo.html](http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion_joropo.html).



GARCÍA REYES, Alberto., “Rafael Marín, el maestro y teorizador que nunca existió (o eso quisieron muchos)”, Accesible en: <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rafaelmarin/emari.htm>.

GONZÁLEZ, Suso., *Música y nuevas tecnologías. Vive la música. Cuaderno didáctico*. Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León. Accesible en [http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/educacyl/tkContent?pgseed=1241710540327&idContent=81602&locale=es\\_ES&textOnly=false](http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/educacyl/tkContent?pgseed=1241710540327&idContent=81602&locale=es_ES&textOnly=false).

GRANDE, Félix., Accesible en [http://www.tristeyazul.com/artistas\\_flamencos/montoy01.htm](http://www.tristeyazul.com/artistas_flamencos/montoy01.htm)

HERNANDEZ Jaramillo, José Miguel., *La música preflamenca, Introducción a la formación y evolución musical de los distintos estilos del Flamenco a través de la documentación musical escrita* [CD-ROM]. 2001.

HOCES ORTEGA, Rafael., “Flamenco, ¡qué susto!”. Accesible en: [www.relafare.eu/pdf\\_articulos/14\\_flamencoquesusto.pdf](http://www.relafare.eu/pdf_articulos/14_flamencoquesusto.pdf).

\_\_\_\_\_, “El flamenco en los conservatorios, actualidad y utilidad.” Accesible en [http://www.sulponticello.com/H001ASSP/articulo\\_dtlla.asp?REVart\\_ID=186&REVnum\\_ID=10](http://www.sulponticello.com/H001ASSP/articulo_dtlla.asp?REVart_ID=186&REVnum_ID=10).

\_\_\_\_\_, “La guitarra y el baile flamenco, un problema de comunicación.” Accesible en: [www.relafare.eu/pdf\\_articulos/22\\_laguitarrayelbaileflamenco.pdf](http://www.relafare.eu/pdf_articulos/22_laguitarrayelbaileflamenco.pdf).

LEDERMANN, Carlos., “Y... ¿cómo la escribimos?” (2008). Accesible en: <http://caledermann.blogspot.com/2008/05/ycmo-la-escribimos.html>.



LEIVA, Miguel., “Transcripciones Guitarra Flamenca”. Accesible en: <http://transcribir.wordpress.com/>.

NELSON, C. *Thirteen pieces of Ramón Montoya*. 2001. Accesible en [http://holaflamenco.net/nota/Ramon\\_Montoya\\_Solos.pdf](http://holaflamenco.net/nota/Ramon_Montoya_Solos.pdf).

TÁRREGA, Francisco., *Sueño*. The guitar School. Iceland. [www.eythorsson.com](http://www.eythorsson.com).

### **Programas informáticos**

*Sibelius* 4.0 y 5.0 (editor de partituras)

*Finale* 2004

*Sound Forge* 8.0 (editor de onda)

*Transcribe!*

*Glee*

*SMS TOOLS*

*AmazingMidi*. V.170

*Widi* 3.0.

### **Normativa legal de educación.**

- REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.



- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Decreto 30/2007, de 14 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la comunidad de Madrid el currículo de las enseñanzas profesionales de música.
- DECRETO 56/2002, de 19 de febrero, por el que se establece el currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía.



## ÍNDICE ANALÍTICO

A palo seco, 93.

AA, VV. Graná baila por tangos. Granada. 95

AA, VV., Atlas de música, 1, 321.

AA, VV., Enciclopedia de los estilos flamencos. De la A a la Z. 93

AA.VV., Del Andévalo hasta Gata; por los caminos del cante, 95.

AA.VV., *Diccionario de la Real Academia Española*. 110.

Acorde, 82, 86, 134, 173, 175, 206, 217, 239, 241, 256, 260, 282, 307, 311, 313, 314, 347, 362, 366, 367.

Afinación, 122, 178, 259, 261, 314, 321, 331.

Agógica, 14, 74, 82, 118, 142, 162, 166, 183, 184, 190, 192, 195, 201, 203, 204, 207, 211, 220, 263, 268, 285, 291, 336, 343, 346, 350, 359, 380, 444, 446, 456, 459, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610.

ALARCÓN ALJARO, Pedro R., *Método pedagógico de interacción música/danza*, 97.

Alzapúa, 81, 138, 150, 249, 290, 453.

Apagado, 150, 232, 233, 245.

Armadura, 172, 173, 264, 344, 352, 452.

Armonía, 13, 23, 24, 28, 34, 68, 72, 73, 80, 81, 94, 102, 106, 118, 137, 141, 154, 265, 289, 324, 334, 378, 393, 401, 452.

Armónico, 34, 36, 114, 137, 140, 167, 310, 377, 378, 396, 401, 434.

AROM, Simha., *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, 78.

Arpeggio, 247, 250, 252, 289.

Atemperado, 91, 96.

BATISTA, Andrés., Apuntes Flamencos, 42, 43, 117.

Bend, 125.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Á., "Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva". 27, 119.





BLASCO GARCÍA, Julio Andrés, *Los cantes flamencos: el uso del ámbito teórico formal clásico, para su descripción, análisis, codificación y transmisión*, 109.

BONILLA, Antonio, “El flamenco en las enseñanzas artísticas: El conservatorio de música da “el cante””. 389.

CALDERÓN SÁENZ, Claudia., Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo. 110, 113.

CÁMARA DE LANDA, Enrique., *Etnomusicología*. 75, 76, 77, 121, 129.

CAÑIZARES, Juan Manuel. <http://www.flamenco-world.com/artists/canizares/ecanizare22022007-1.htm>. 58.

Cejilla, 4, 161, 173, 174, 175, 178, 208, 209, 241, 266, 357, 397.

CENIZO, José y ROPERO, Miguel (eds.), *La poesía del flamenco*, 22.

CERA VERA, Manuel., “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”. 37, 108.

Cifrado, 40, 84, 131, 133, 134, 136, 311, 314, 446, 451.

Claqueta, 12, 165, 170, 171, 271, 343, 351, 431, 432, 580.

COFLA, 308, 312, 329.

Compás, 15, 23, 28, 55, 73, 76, 81, 90, 105, 106, 116, 137, 138, 154, 156, 172, 188, 199, 200, 245, 247, 249, 258, 262, 263, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 290, 292, 294, 303, 334, 344, 346, 352, 353, 356, 357, 359, 361, 362, 364, 366, 368, 377, 401, 403, 404, 405, 406, 408, 431, 432, 452, 455.

Conservatorio, 16, 32, 45, 108, 116, 143, 211, 216, 373, 375, 385, 386, 387, 410.

CRUCES ROLDÁN, Cristina., “Una Primera Aproximación a las Metodologías de Estudio del Flamenco. Perspectivas, Necesidades y Líneas de Trabajo”. 26, 58.

Currículo, 378, 381, 387, 390, 391, 402, 457.

CHEMILLIER, M., *Etnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices*. 20.



CHEMILLIER, M., *Ethnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices*. 20.

Descriptiva, 83, 119, 210, 378.

DÍAZ, Rafael., *Abecedario para guitarra*. 240.

Digitación, 37, 40, 72, 73, 76, 82, 116, 142, 150, 162, 166, 167, 183, 190, 191, 204, 205, 206, 207, 209, 232, 239, 242, 247, 249, 250, 256, 275, 285, 289, 292, 343, 346, 350, 351, 353, 359, 361, 365, 380, 410, 416, 420, 432, 444, 447, 454, 456, 459, 577, 578, 579, 580, 581, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610.

Dinámica, 14, 74, 82, 118, 142, 154, 162, 166, 183, 184, 190, 192, 195, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 207, 211, 220, 263, 268, 281, 285, 291, 336, 343, 346, 350, 359, 380, 444, 446, 456, 459, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610.

DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA., *Flamenco: Método de guitarra*, 42, 59, 86, 247.

DONNIER, Philippe., “Flamenco y musicología”. 57, 84.

\_\_\_\_\_. “Flamenco: elementos para transcripción del canto y la guitarra”, 68.

\_\_\_\_\_. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. 108

Eco, 269, 273, 388.

Ecualización, 171, 264, 272, 305, 313, 318.

Editor de onda, 149, 168, 172, 264, 267, 273, 283, 300, 304, 308, 318, 345, 349, 365.

Editor de partituras, 146, 148, 149, 168, 172, 261, 283, 287, 299, 302, 308, 318, 319, 331, 344, 352, 357, 365, 415.

Elongación, 250, 262, 464.

Émica, 94, 122, 123, 124, 167, 168.

Equísonos, 347.



ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier., “Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)”. 24.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier., *A contratiempo*, 154.

Ética, 120, 121, 124, 125, 167, 168.

Etnomusicología, 3, 9, 10, 13, 14, 17, 24, 27, 47, 62, 75, 83, 90, 110, 114, 376, 389.

Falseta, 45, 64, 137, 146, 254, 278, 291, 343, 352, 353, 365, 405, 406, 408.

FALLA, Manuel De., *Escritos sobre música y músicos*. 35. .

FAUCHER, Alain., *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*, 52, 214.

\_\_\_\_\_. , *El genio del Niño Ricardo*, 52, 243, 294.

\_\_\_\_\_. , *La guitarra de Pepe Habichuela*, 52, 135.

\_\_\_\_\_. , *La guitarra de Tomatito*, 52, 245.

\_\_\_\_\_. , *La guitarra flamenca de Moraito. Morao y Oro*. 52, 219.

\_\_\_\_\_. , *La guitarre gitane et flamenca*, 52, 233.

FERNÁNDEZ, Lola., *Teoría musical del flamenco, ritmo, armonía, melodía, forma*. 23.

\_\_\_\_\_. , *Alma* 100. 73.

GARCÍA MATOS, Manuel., *Sobre el flamenco, Estudios y notas*, 54, 55.

GARCÍA REYES, Alberto., “Rafael Marín, el maestro y teorizador que nunca existió (o eso quisieron muchos)”, 38.

GEROU, Tom., *Essential dictionary of music notation*. 193, 219.

GILMARTIN, Aaron., *Learn to play flamenco guitar*. 228.

Golpe, 233, 234, 242, 243, 244, 362, 453.

GÓMEZ, Emilia y BONADA, Jordi, “Tonality visualization of polyphonic audio”, 308.

GONZÁLEZ, Suso., *Música y nuevas tecnologías. Vive la música. Cuaderno didáctico*. 316.



GRAF-MARTINEZ, Gerhard., *Gypsi Guitar*. 234.

GRANADOS, Manuel., *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. 225, 226.

GRANADOS, Manuel., *Teoría musical de la guitarra flamenca*, 80.

GRANDE, Félix,

[http://www.tristeyazul.com/artistas\\_flamencos/montoy01.htm](http://www.tristeyazul.com/artistas_flamencos/montoy01.htm). 137.

Guitarra tapada, 125, 137, 244, 323, 324, 396, 404.

HAAS, Michael., *Guitarra Flamenca. Technical-musical aspects of the modern Flamenco-Guitar-Playing*. 235.

HERNANDEZ Jaramillo, José Miguel. La música preflamenca, Introducción a la formación y evolución musical de los distintos estilos del Flamenco a través de la documentación musical escrita. 20.

HERRERO, Oscar y WORMS, Claude., *Traité de guitare flamenca*. 52, 227.

HERRERO, Óscar., *La guitarra flamenca paso a paso*. 85, 222, 240.

\_\_\_\_\_, *21 estudios para guitarra flamenca*. 228.

HEXZORG Max., *Campo de la Verdad*. 85, 229.

HOCES ORTEGA, Rafael., \_\_\_\_\_, “El flamenco en los conservatorios, actualidad y utilidad.” 387.

\_\_\_\_\_, “Evolución y actualidad de la guitarra flamenca”. 24.

\_\_\_\_\_, “Flamenco, ¡qué susto!”. 53.

\_\_\_\_\_, “La guitarra y el baile flamenco, un problema de comunicación.” 51.

HOOD, Mantle., “Transcripción y Notación”. 46, 62, 87, 129, 143, 144, 164, 460.

HURTADO TORRES, Antonio y David., *El Arte de la Escritura Musical Flamenca*. 50, 121, 127, 195, 265.

\_\_\_\_\_, *La llave de la música flamenca*. 21.

HURTADO TORRES, Antonio., “La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca”. 76, 120, 262.



\_\_\_\_\_, “Nuevos enfoques en la transcripción musical del flamenco”. 76.

IBÁÑEZ MONTAÑEZ, David., *La docencia y la eficacia: factores psicológicos, pedagógicos, didácticos y organizativos*. 141.

Interfaz, 302, 303, 305, 310, 312, 325, 331, 332.

JUNDT, Bruno y MERMOUD, Claudio., *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*. 86, 226.

“La Escuela Bolera”, *Catálogo Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM. MEC, 1992, p. 27.

LANZÓN MELÉNDEZ, Juan., “El cante por cartageneras y el cante del trovo”, 46.

LEDERMANN, Carlos., “Y... ¿cómo la escribimos?” 49, 65.

LEIVA David., *Camarón*, Guitar Tab con voz. 31.

LEIVA, Miguel., “Transcripciones Guitarra Flamenca”. 108, 131, 335.

Lenguaje musical, 11, 13, 14, 40, 42, 44, 58, 79, 81, 83, 84, 87, 90, 97, 104, 114, 127, 129, 133, 134, 136, 165, 166, 167, 190, 192, 210, 220, 223, 224, 290, 299, 375, 378, 379, 380, 381, 383, 393, 410, 446, 450, 451.

LOCKE, David. *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm*, 78.

Maqueta, 113.

MARAVILLA, Luis., *Flamenco: álbum para guitarra por música: acompañamiento*. 41.

MARÍN, Rafael., *Método de guitarra, Aires Andaluces*. 39.

MARTIN, Juan, *Solos flamencos*. 233.

MEDINA, Emilio., *Método de Guitarra Flamenca*. 215.

Melismático, 93, 96.

Melodía, 13, 61, 72, 73, 106, 115, 118, 144, 156, 187, 257, 267, 277, 345, 357, 378, 401, 452.

METIOUI, Omar. “Critéries sur la transcription de la musique orale”. 63.



Método, 5, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 26, 28, 29, 31, 37, 38, 39, 42, 44, 46, 53, 59, 64, 78, 87, 100, 114, 118, 131, 140, 142, 149, 158, 163, 173, 178, 188, 190, 206, 216, 226, 227, 228, 235, 236, 237, 283, 295, 296, 317, 340, 341, 346, 349, 365, 366, 372, 374, 375, 376, 380, 382, 383, 392, 393, 396, 399, 409, 411, 415, 416, 418, 419, 430, 432, 450, 453, 454, 457, 460.

Modelizada, 124.

Modo flamenco, 23, 157, 378, 380, 403, 452.

MORALES, Rafael., *Método de Guitarra. Para estilos andaluces (flamenco por música y cifra)*. 296.

Musicología, 9, 22, 27, 29, 48, 54, 57, 62, 84, 89, 114, 376, 391, 411.

NELSON, C. *Thirteen pieces of Ramón Montoya*. 233.

Notación, 3, 4, 10, 11, 15, 27, 29, 32, 35, 37, 40, 42, 44, 46, 58, 59, 61, 69, 70, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 88, 90, 91, 97, 100, 101, 104, 111, 112, 113, 125, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 167, 191, 193, 195, 203, 207, 210, 219, 221, 222, 225, 226, 229, 232, 233, 238, 248, 250, 255, 256, 281, 282, 295, 298, 307, 311, 325, 328, 330, 434, 451, 453, 454, 458, 459.

NÚÑEZ, Faustino., *Todo flamenco. Los palos de la A a la Z*. 21.

PALACIOS DE SANS, María Antonia., *La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento*. 127.

Palo, 48, 76, 93, 102, 105, 116, 124, 133, 137, 138, 143, 145, 170, 173, 276, 277, 343, 452.

PÉREZ, Eric., *Flamenco, recorrido de un arte*. 44.

Picado, 150, 163, 247, 248, 252, 323, 367.

Pizzicato, 150, 253, 259.

Prescriptiva, 119, 210, 378.

Primera fase, 6, 13, 14, 71, 162, 183, 184, 186, 190, 326, 345, 346, 358, 359, 361, 362, 406, 416, 441, 456, 462, 503



Pulgar, 150, 163, 207, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 257, 292, 367, 368, 406

Ralentización, 256, 269, 270, 304, 313, 347, 365, 368

Rasgueo, 36, 116, 215, 223, 226, 242, 243, 246, 247, 249, 250, 255, 257, 289, 359, 363, 401, 406.

Referencia de primer nivel, 352, 360, 367, 368.

Repertorio, 12, 37, 76, 77, 92, 114, 126, 151, 154, 155, 157, 161, 162, 164.

Reverberación, 171, 273, 318.

RIQUENI, Rafael., Maestros. 68.

ROBINSON, Andy. "Introduction to Transcribing Music". 187, 316.

RODRÍGUEZ-QUILES Y GARCÍA, José Antonio., "Competencias del profesor y experiencias previas del alumno: Puntos de encuentro para el cambio en el Aula de Música". 388.

\_\_\_\_\_, "Flamenco, pedagogía de la diferencia y formación inicial del profesorado de música". 386.

\_\_\_\_\_. , "Hacia un espacio europeo de educación superior. Perspectivas en el ámbito de la educación musical". 387.

\_\_\_\_\_.(2011): "Music Teacher Training in the European Higher Education Area: a perspective from the South".389

RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. y DOGANI, K , "Music in schools across Europe: analysis, interpretation and guidelines for music education in the framework of the European Union". 65, 375.

ROMERO, José., *La Otra Historia del Flamenco*. 125.

ROSALES, Gabriel., *Cábalas con la guitarra. El secreto del arte de tocar*. 253.

ROSSY, Hipólito., *Teoría del cante jondo*. 54.

RUIZ MOLINA, David. Narciso. Miniatura de ballet para 1 bailarín (Narciso), Flauta Contralto, Bastón, 2 Guitarras Flamencas y Clavicémbalo. 238.

SABÁN RUIZ, José., *Bases armónicas de la guitarra flamenca*. 32.



- Segunda fase, 14, 162, 185, 190, 191, 356, 358, 361, 462.
- SERRANO VIDA, Montserrat y GIL CORRAL, Jesús, *Música*. 197.
- Sibelius, 146, 149, 168, 224, 280, 300, 301, 302, 303, 343, 351, 352.
- Silábico, 93, 96.
- Smstools, 312.
- SOR, Fernando., *Studi per chitarra*. 239.
- Sound forge, 368.
- Tablatura, 131, 133, 134, 135, 136.
- TÁRREGA, Francisco., *Sueño*. 218.
- Temperado, 91, 125, 321.
- Tempo, 344.
- Tempo, 87, 156, 198, 201, 203, 262, 271, 286, 289, 305, 318, 321, 322, 367, 403.
- Textura, 398.
- Timbre, 91, 92, 100, 103, 157, 258, 266, 267, 317, 320, 324, 347, 362, 380.
- Tonalidad, 116, 157, 158, 170, 173, 175, 259, 264, 311, 318, 341, 342, 416, 417, 430, 431, 432.
- Tonalidad, 171, 343, 351.
- TORRES CORTÉS, Norberto., *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca* (Siglos XVI-XIX). 22.
- \_\_\_\_\_. *Guitarra Flamenca. Lo clásico* 35, 137.
- \_\_\_\_\_. *Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*. 33.
- Trémolo, 163, 250, 251, 257, 344, 352, 369, 397, 464.
- Unísonos, 347.
- VALDIVIESO, Esteban, “Los tangos del camino”, 118, 120, 124.
- Vibrato, 253.
- Wave, 300.